CAHIERS DU SUD

Tome XXIX — 1er Semestre 1949

36me Année — N° 295

SOMMAIRE

●

QUESTIONS RHÉTORIQUES (I)

ESSAIS

CHRONIQUES

LES LIVRES

La Poésie :

Le Roman :

Essais et Variétés :

●

QUESTIONS RHÉTORIQUES

AVANT-PROPOS

Voici trois années que Francis Ponge, de passage à Marseille, nous suggéra de consacrer l'un de nos *numéros spéciaux* à un problème que des travaux récents (ceux de Jean Paulhan en particulier) ont mis à la mode — celui de la Rhétorique.

Aussitôt nous le prîmes au mot et lui demandâmes de diriger ce recueil, mais notre ami refusa d'abord, prétextant que d'autres étaient beaucoup mieux désignés que lui-même pour mener cette tâche à bien. Pourtant, comme nous insistâmes à plusieurs reprises, au cours de l'hiver qui suivit, il se ravisa et nous donna son accord.

Notre propos devait s'établir sur la constatation que l'ancienne rhétorique est morte (laquelle, selon Littré, est l'*art de bien dire,* ou de parler de manière à persuader), qu'il ne paraît plus de traité de ce nom, qu'on ne l'enseigne plus dans les classes; mais d'autre part et dans ce même moment, que la parole continue, que l'écrit se multiplie, enfin que la littérature foisonne.

Si la rhétorique doit donner des règles, il faut qu'elle les accommode aux différents genres d'expression et donc elle doit classer ces genres, y désigner des modèles, en dégager les parangons. Mais voici ce que l'on doit constater. Si plusieurs des genres subsistent dont l'ancienne rhétorique a traité, ils ont bien évolué depuis cent ans. D'autres sont nés dont une nouvelle rhétorique devrait donner la classification et les règles et peut-être depuis ce temps certains de ces genres, parmi les plus confus, mais les plus

choyés à présent, connaissent-ils une suffisante épaisseur d'œuvres, pour que leur classification puisse n'être pas impossible non plus que le dégagement de leurs principales lois.

Mais l'on peut aussi bien penser que le moment n'est pas encore venu pour ce faire et d'aucuns affirment même qu'il ne reviendra jamais.

C'est ainsi que Francis Ponge fut amené à proposer la question sous la forme suivante, à la fois prudente et touchant pourtant le fond du problème :

« *Est-il (ou non) absurde de penser que puissent être actuellement (ou dès à présent) apportés des éléments permettant de jeter les bases d'une nouvelle rhétorique ?* »

Posant cette question aux collaborateurs éventuels de cet ouvrage, Francis Ponge leur expliqua qu'ils avaient loisir soit de répondre sur le fond même du problème ainsi posé, et que les réponses de ce genre feraient l'objet de la première partie du recueil; soit de choisir parmi les genres nouveaux l'un d'entre eux et d'en traiter plus spécialement, ce qui ferait l'objet d'une seconde partie.

Enfin, notre ami ne cacha pas qu'il souhaiterait que des modèles dans chaque genre lui soient indiqués ou proposés — et qu'il pourrait faire du recueil de ces modèles l'objet d'une troisième partie.

Pour ce qui était des créateurs eux-mêmes dont Francis Ponge souhaitait par dessus tout la collaboration, il pensa leur demander une sorte de *confession rhétorique*. Vous demandez-vous parfois, leur dit-il, dans quel genre vous travaillez ? Quelles règles — peut-être jusqu'à présent inconscientes — quels modèles vous vous proposez ? Quels mots, quelles façons, quelles figures peut-être vous vous interdisez ? Mais d'abord pensez-vous qu'il vaille mieux, pour produire, avoir idée de ce qu'on produit ? Quel est ce français que nous écrivons ? Si nous savions ce que nous faisons, enfin le ferions-nous mieux ?

Il ne se pouvait qu'une telle enquête n'intéressât pas la plupart des meilleurs écrivains de ce temps. Tous promirent de répondre. Plusieurs se mirent au travail.

Mais il ne se pouvait non plus que l'intérêt profond qu'il était naturel qu'ils y attachent — dans les conditions où se poursuit actuellement la production littéraire et même la vie de tous les jours — ne fût justement de nature bientôt à décourager plusieurs.

Quelques-uns reprirent leur texte, d'autres se déclarèrent trop pressés par l'actualité, d'autres enfin retirèrent leur promesse pour l'avoir, dirent-ils, trop légèrement donnée.

Pendant quelques mois nous décidâmes d'attendre, puisque les conditions pouvaient changer.

Mais il nous apparut bientôt qu'il fallait forcer le problème en publiant aussitôt les textes que nous avions déjà recueillis.

C'est ainsi que l'idée nous vint de publier par tranches dans nos *Cahiers* la matière d'un recueil qui ne pouvait, étant donné sa nature et les conditions que nous venons d'énumérer — désormais se composer autrement. Une double table des matières que l'on trouvera à la fin du recueil, permettra au lecteur une vue parfaitement systématique du monument enfin constitué.

Tel qu'il est et selon les défauts même qu'il présente, cet ensemble, paraissant vers le milieu du siècle, demeurera certainement fort caractéristique de la littérature de ce temps. Nous ne prétendons pas qu'à partir de lui notre littérature doive se trouver *bouleversée* ou *réglée,* mais sans doute fait-il comme une borne, autour de laquelle, peut-être, cette littérature prendra son tournant...

LES CAHIERS DU SUD.

« *RHETORIQUE, pourquoi rappellerais-je ton nom ? Tu n'es plus qu'un mot à colonnes, nom d'un palais que je déteste, d'où mon sang à jamais s'est exclu. La poésie, un kiosque en ruines dans ses jardins; et toi, littérature de notre époque, au mieux la fête nocturne que s'y donne une société ennemie.*

« *Mais je sais bien à qui j'ai engagé ma parole, comme le destin l'a voulu ! Et voici donc, mes Amis, comment nous nous accommoderons pour l'entreprise que je projette, qui n'est — je le sais bien — qu'un moment de la Tragédie.*

Voici mon plan.

« *Masqués nous pénètrerons ensemble dans ces palais, et participerons à la fête qui s'y donne.*

Mieux, nous y tiendrons les flambeaux.

Oui ! Personne autre que nous, ô mes Amis, sombres comme nous sommes, pour porter la lumière dans cette mômerie nocturne, épisode central de la Tragédie.

« *Chacun donc à votre flambeau, entourez-moi ! Puisque c'est dans cette société même, — chez ses parents, pour la leur ravir —, que j'ai rendez-vous avec la PERFECTION ADOLESCENTE, objet unique de mes amours !* »

FRANCIS PONGE.

LES FIGURES
OU
LA RHÉTORIQUE DÉCRYPTÉE

INTRODUCTION

A. — On trouve de nos jours par paquets, chez les libraires d'occasion et dans les boîtes des quais, pour un prix qui va de cinq sous à deux francs, un vieux petit livre mystérieux. Qui nous annonce d'abord le plus beau sujet qui soit, et le plus grave : la connaissance du langage, et des liens qui l'unissent à notre pensée. Poursuit-on la lecture, ce ne sont que règles abstruses, termes baroques, lois arbitraires. Chaque phrase y est claire, et pas une ne semble valoir la peine d'être dite. On nous annonçait une magie, on nous donne, au mieux, quelques recettes de cuisine. Au demeurant, l'on avoue fort bien que ce sont des recettes. A qui s'irrite ou s'indigne : « Essayez plutôt, dit-on. Nous vous offrons moins une science qu'une technique ; et si l'on veut bien en juger, il faut en faire. Il faut d'abord se jeter dans le bain. »

Pourtant, ce petit livre a été des milliards et des milliards de fois lu, commenté, appliqué, recommencé. Nous ne connaissons point de civilisation, de l'arabe à l'indienne et de la chinoise à la grecque, où les meilleurs des écrivains n'aient tenu à honneur de composer leur *art d'écrire* : tantôt apportant quelque exemple nouveau, tantôt quelque classement inédit. La plus légère variante leur est un suffisant prétexte.

Or, les propos des Rhétoriqueurs ne nous sont pas moins étranges que leur ouvrage. Car ils affirment tantôt, et tantôt laissent entendre — comme chose allant de soi — que l'effet de la Rhétorique est de nous jeter dans une joie mystérieuse, mais si vive et violente que le souvenir du Paradis suffit à peine à l'évoquer. Ils

ajoutent que cette joie est purement intellectuelle, et que notre intelligence se voit transportée, par les règles et les genres, par les figures et les lieux, dans une atmosphère de lumière, où elle embrasse — libre désormais de mots, de discours, de matière — un objet infini. Ainsi parlent Al Thaalibi comme Bharata, Raymond Lulle comme Ramus. (Mais il est peu de dire que la Rhétorique semble, de nos jours, inutile. Elle nous paraît précisément faite pour nous priver de cette même joie de l'âme, et de cette exaltation enchantée, dont elle semblait en d'autre temps la raison et la source. Comme si elle avait vu son effet, et sa signification même, renversés, elle paraît nous jeter dans l'embarras des mots et des phrases, dont elle fait retomber sur nous tout le poids de matière).

La Rhétorique offre un trait encore du Sacré, ou de la Magie : c'est l'ambiguïté. Aristote réfute dans le *Gryllus* l'art d'écrire qu'il fonde, à grands frais dans sa *Poétique*. Cicéron compose dans sa jeunesse deux ou trois traités de l'art oratoire, autant dans sa vieillesse, et ne manque pas une occasion d'insinuer que la Rhétorique — à laquelle il a consacré sa vie — est chose oiseuse ou néfaste.

Qu'est-ce donc enfin qu'une rhétorique ? Que veut-elle dire, qu'elle ne nous dit plus ? Et quel traitement faudrait-il appliquer à ce texte obscur pour qu'il déclare un sens — un état d'âme, une raison d'être, que sais-je — que nos ancêtres, et les Grecs et les Arabes et les Indiens percevaient certes, mais qui s'est refermé pour nous ?

Sans doute le plus simple est-il — oubliant un instant son côté purement pratique et technique — de le considérer franchement comme un langage chiffré, dont on recherche la clef. Aussi bien le décryptement a-t-il ses procédés et ses lois. Je commencerai par les rappeler.

*
* *

B. — Les décrypteurs distinguent couramment entre diverses sortes de langages chiffrés, assez différents pour que la pratique du décryptement y doive varier dans une assez grande mesure. Tantôt en effet l'existence d'un chiffre se trouve *avouée* — comme l'on voit dans les textes faits de portées musicales, de chiffres, de lettres, apparemment jetées au petit bonheur ; et tantôt elle est *dissimulée*, comme il arrive dans les grilles et tous autres textes doués d'un sens apparent.

Voici une seconde distinction : c'est qu'il est des chiffres *spontanés* ou *naturels*, et des chiffres *concertés* ou *artificiels*. Du premier ordre relèvent, par exemple, les rêves (s'il est vrai du moins qu'ils expriment quelque souci, désir, ou souhait refoulé). Du second ordre, les grilles et tous autres textes, combinés suivant les règles de la cryptographie.

Les décrypteurs distinguent encore entre les langages *simples*, qui tiennent à un seul système de chiffre, et les langages *complexes* qui relèvent, suivant le chapitre, le paragraphe, la ligne même, de systèmes divers, dont l'ordre a fait l'objet d'un accord préalable.

Que dire de la Rhétorique ? Deux points du moins sont évidents. C'est d'abord que les Rhétoriques (si ennuyeuses soient-elles) offrent un sens apparent. Elles se laissent lire, on peut même les apprendre par cœur. Il s'agit donc, dans leur cas, d'un chiffre *dissimulé*. L'on jugera, par ailleurs, vraisemblable que ce chiffre s'est formé spontanément, sans combinaisons expresses ni calculs. On n'imagine guère en effet les Rhétoriqueurs tout occupés à nous cacher leur secret : il y aurait eu des traîtres, et des fuites — depuis le temps qu'il existe des Rhétoriques, et des ennemis de la Rhétorique, et des rhétoriciens qui passent à l'ennemi. Tout aurait fini par se savoir. Donc le chiffre est *naturel*, c'est le second point.

Toutes chances sont pour qu'il soit encore *simple*. Un chiffre artificiel se prête aisément à la combinaison, à la diversité intérieure. Il appelle en quelque sorte cette diversité, qui accroît la difficulté du décryptement. Mais un chiffre naturel provient d'une certaine difficulté, propre à l'objet qu'à la fois l'on voudrait exprimer, et l'on n'exprime pas tout à fait. Il suit de cette difficulté, il la rend à sa manière, qui est obscure. Que si la difficulté était multiple, s'il y avait non pas une, mais *des* difficultés, tout porte à croire que leur différence même et leur heurt, n'iraient pas sans conscience — ni, par suite, sans artifice.

Un point encore : ce décryptement, auquel je veux procéder aujourd'hui, il semble bien qu'il n'ait jamais encore été tenté. L'on en conclura que le secret allait de soi au point qu'il n'était pas le moins du monde besoin d'y faire allusion — mais qu'il venait tout naturellement donner sens aux Rhétoriques. C'est là une énigme encore qu'il nous faudra démêler.

Passons aux règles du décryptement.

***

C. — Tout décryptement comporte plusieurs phases. Il faut d'abord au décrypteur se *reconnaître* dans son texte : observer quels signes, lettres ou notes de musique, s'y rencontrent, suivant quelle fréquence et dans quel ordre (d'où l'on conclura, par exemple, à la langue dans laquelle est écrit le texte secret). Il s'agit ainsi de dresser un vocabulaire, avec ses éléments simples, ses mots, ses lieux-communs — et comme de fixer les faits, sur lesquels s'exercera l'analyse.

La seconde phase — du moins pour les chiffres dissimulés — s'appellerait assez bien : *la recherche d'un paradoxe*. Voici le principe qui peut la fonder : c'est qu'il est contraire à notre entente commune du langage qu'un mot, une phrase, tout un discours possèdent deux sens différents, l'un avoué, l'autre secret, qui se poursuivent, et tantôt s'écartent, tantôt se rejoignent à l'intérieur d'un même texte. Tout l'effort de l'expression va là-contre. Et si divers de sens que soient en eux-mêmes — tels qu'on les trouve aux pages des dictionnaires — des mots comme *souffle*, *clef*, *temps*, nous ne les employons guère sans les réduire à *une seule* de leurs acceptations, soit abstraite ou concrète : « *J'ai bien le temps d'y aller... Il a pris la clef des champs... Pas un souffle de vent* ». Il serait donc étrange, il serait précisément anormal qu'une duplicité constante du sens ne se traduisît pas, à la longue, par quelque paradoxe ou quelque anomalie.

Ce que je dis va de soi. Si les deux banquiers, de qui nous avons surpris la correspondance, s'entretiennent d'*ormes* ou d'*acacias* plus souvent qu'il n'est naturel à des banquiers, c'est que l'orme ou l'acacia cachent quelque valeur de bourse. Si un objet, aussi insignifiant d'apparence qu'un *ballon*, une *armoire*, revient un peu trop souvent dans nos rêves et s'accompagne d'émotion, il est vraisemblable qu'il s'agit en réalité d'autre chose que d'un ballon ou d'une armoire.

Et de quoi précisément s'agit-il ? C'est ce que doit chercher le décrypteur, dans la troisième phase. Il va donc tenter de réunir le plus grand nombre de passages étranges, et prêtant à paradoxe. Il relèvera, d'un soin tout particulier, les réflexions ou les commentaires que laissent à leur propos échapper notre rêveur, nos financiers — nos rhétoriques. Il attachera grand prix aux disputes et contestations qui viendraient à se produire sur le point suspect. (Car il est

possible que nous ne connaissions jamais le secret que partagent, je suppose, nos voisins. Mais si nous avons chance de le surprendre, c'est bien à la faveur d'une de ces querelles où les gens, comme on dit, se jettent à la tête tout ce qu'ils savent).

Etablissement d'un vocabulaire, découverte d'un paradoxe, analyse des divergences — telles sont donc les trois phases par lesquelles devrait passer, en principe, notre décryptement. Je laisse la patience et l'ingéniosité qu'il exige. Ce sont qualités communes à l'inventeur, au savant, au décrypteur. Et simplement voit-on que c'est surtout dans la dernière phase que devra se donner cours l'ingéniosité ; dans la première, la patience.

I

LES FIGURES DE PENSEE

Si je néglige pour le moment les règles, qui ont trait à l'ordre et à la disposition du discours — soit la partie de la Rhétorique proprement pédagogique — pour m'en tenir aux observations qu'elle mène et aux *natures* qu'elle distingue, — soit à sa partie de pure connaissance — j'apprends que le langage peut être également considéré du point de vue des *sujets* qu'il traite ou tout au contraire des phrases et des mots par lesquels il rend ces sujets. C'est la vieille distinction : grecque des *Topoi* et des *Eidè;* latine, des *communes loci* et des *figurae ;* française, de l'*invention* et de l'*expression* — des *lieux-communs* et des *figures*. Je n'examinerai ici que les figures.

On appelle *figure* (disent les Rhétoriqueurs) tout ornement ou embellissement du langage. Où l'expression *propre*, ou *naturelle* serait, par exemple :

C'est toi ou Te voilà !

l'expression figurée sera, suivant le cas :

Ah, c'est donc toi !
Tiens, voilà l'oiseau.
Il n'y a pas de doute, c'est lui.
Acré, le voici.

Bon. Tu rappliques.
Salut à la vousaille.
Bonjour, toi.
Comment, vous ?
Eh, il est tout de même arrivé.
Quoi, c'est toi, ici ?
Te voilà, zoizeaunin.
C'est vous ou votre fantôme ?
C'est à cette heure qu'on te voit ?
Ah, ah, le phénomène qui se montre.
C'est donc toi, chère Elise.
Toi, pas possible !
Ah, enfin toi !
Mon Dieu, alors c'est vous.
On se demandait ce que tu pouvais bien foutre.
Vous, salut !
Tu as choisi un drôle de moment pour t'amener.

et les mille autres figures, que l'on imagine aisément — si nombreuses au demeurant et diverses que cette diversité même a dû faire le premier étonnement du grammairien, et du rhétoriqueur. Et qui n'aurait le sentiment de tenir avec elles — tant il y suffit d'un léger changement des mots pour marquer une grave et nette modification de la pensée — une suite de cas privilégiés, où affleurent les rapports de la langue à l'esprit. Au demeurant de tels écarts, à la fois si minces et pourtant si graves, donnent grande envie de les classer, de les cataloguer — de les expliquer aussi.

Les Rhétoriques n'y ont pas manqué. Elles commencent par distinguer d'une part les *figures de langage*, où l'attention se voit portée sur un mot : *salut à la vousaille*, *voilà l'oiseau*. D'autre part, les *figures de pensée* qui tiennent à un tour particulier de l'esprit : *Comment, vous ?... Enfin, toi !... Tu as drôlement choisi ton moment.*

Entre les figures de pensée, les Rhétoriqueurs ont coutume d'examiner à part celles qui relèvent plutôt du raisonnement comme :

Tu as drôlement pris ton moment pour venir.

de l'imagination et de la fantaisie :

Pas possible, c'est un fantôme.

de la sensibilité — passion, colère, tendresse et le reste :

Comment oses-tu mettre les pieds ici ?

Nous les étudierons l'une après l'autre.

a) *Figures de raison*

Les Rhétoriqueurs distinguent, entre les figures de raison, l'*antithèse*, (on dirait encore le *contraste*) :

> **« Je lui ai caché sa cravate pour rire, et c'est pour de bon qu'il ne l'a pas trouvée. »** (1)

qui prend parfois la forme de la *fusion* (ou du contraste résolu) :

> **Enfance, heureuse enfance où l'amour, où l'orgueil étaient l'amitié, la tendresse.** (2)

L'*allusion* :

> **Génie ! o longue impatience !** (3)

ou bien :

> **L'améthyste est tombée dans la mer... Aucun pêcheur ne me l'a rapportée dans le ventre d'un poisson, comme c'est l'usage.** (4)

La *réticence* (ou la *suspension*), où l'écrivain laisse au lecteur le soin d'achever à son gré une phrase, dont il tente d'accroître ainsi la force persuasive.

> **Je vois là-bas un être sans tête qui grimpe à une perche sans fin... sur un terrible chemin vertical... qui se tient grotesquement écarté de cette perche... qu'il hait peut-être...** (5)

L'*insistance* (je dirais volontiers le *retour*), où l'auteur revient — soit pour le corriger ou le confirmer — sur un mot, une idée qui lui étaient d'abord échappés, ou dont il a simplement lieu de craindre que le lecteur les ait mal entendus :

> **J'ai trouvé des cieux (dit Descartes)... Eh bien, je dis : qu'importe ? Nous savons bien qu'il ne les a pas trouvés, les cieux. On les avait trouvés avant lui ou plutôt ils s'étaient trouvés tout seuls. La Création a eu besoin de son Créateur, pour être... Je dis : qu'importe. L'audace seule m'intéresse.** (6)

---

(1) Anatole France.
(2) Jean Giraudoux.
(3) Paul Valéry. Cf. « Le génie n'est qu'une plus grande aptitude à la patience ». (*Propos* de Buffon, d'après Hérault de Seychelles).
(4) Anatole France. Allusion à l'anneau de Polycrate.
(5) Henri Michaux.
(6) Charles Péguy.

(C'est là une figure, que les Rhétoriques appellent encore *épanorthose* — mais *épanouissement*, pourquoi pas ? On la trouve, peu s'en faut, à chaque ligne de Péguy).

Par la *prétérition*, l'auteur affirme — ou tout au moins donne clairement à entendre — cela même qu'il prétend passer sous silence :

> **Si nous sommes doués pour quelque chose, c'est pour penser, pour sentir avec justesse, pour créer avec sincérité. Loin de nous la tentation de nous en vanter. Mais nous pensons qu'une telle disposition peut devenir précieuse... (7)**

(où l'on n'évite guère, tout de même, de s'en vanter).

L'exemple, tiré de Racine, est célèbre :

> **Je ne vous dirai point combien j'ai résisté ;**
> **Croyez-en cet amour par vous-même attesté.**

et toute sorte d'autres figures, qui déjà tirent la plupart sur la preuve ou l'argument, et relèveraient en bonne justice de la logique, plus encore que de la rhétorique. Ainsi du paradoxisme, de l'enthymémisme, de la délibération. De l'*interrogation* et de l'*hypothèse* :

> **D'où vient le rationalisme de M. Jean Giraudoux, ce fantôme ? Je ne sais, peut-être M. Giraudoux le sait-il. (8)**

Mais passons aux

b) *Figures d'imagination*

Il est curieux que la *description* figure en premier lieu parmi les figures d'imagination. Elle y reçoit divers noms, également baroques, suivant qu'il s'agit des caractères (*éthopée*), des lieux (*topographie*), des personnes (*prosopographie*) — comme s'il fallait aux mots se montrer d'autant plus surprenants que la figure est plus banale. On l'appelle encore *hypotypose*, et l'on dit qu'elle « consiste à peindre les objets avec des traits si frappants que nous pensons les avoir sous les yeux » :

> **Je rentrais d'une longue promenade. Le froid et la pluie m'avaient graissé et amolli. (9)**

ou bien :

> **Du lierre et du verre, et partout le teint rose et délicat des briques sous le hâle noir lentement accu-**

---

(7) Jacques Rivière.
(8) J.-P. Sartre.
(9) Jean Giono.

mulé par l'air chargé de vapeurs, de fumées et de couchants rouges... (10)

Ici prend place l'un des aspects les plus fréquents, et comme la tentation continuelle, de la description. C'est la *comparaison* qui, pour mieux évoquer l'un d'eux, rapproche divers objets, dont elle marque les ressemblances, et parfois les contrastes :

La critique d'art, ce sont de versatiles louanges tirées au petit bonheur, ainsi que des boules de loto, d'un sac. (11)

Il arrive qu'une première comparaison en engendre d'autres en cascade :

Chaque fois que nous avons bâti dans la peine quelque toit pour nous abriter, ce toit nous a suivis, s'est placé dès lors sur nos têtes, nous a préservés de la pluie, il est vrai, mais nous a caché le soleil... Parfois, nous avons cru pouvoir nous échapper au matin... Et le toit courait après nous. Il bondissait à la façon de cette cloche des légendes après ceux qui tentaient d'échapper au culte. Il courbait notre front, il voûtait nos épaules — comme faisait à Sindbad tout le poids du Vieillard de la Mer. On ne s'en débarrasse pas. Il faut porter jusqu'à la fin toutes les idées qu'on soulève... Toutes les angoisses d'un poitrinaire dans une chambre trop petite, d'un mineur qui veut remonter vers le jour, et du pêcheur de perles qui sent peser sur lui tout le poids des sombres ondes de la mer; toute l'oppression de Plaute ou de Samson tournant la meule... (12)

Mais ici, la comparaison s'engage dans une nouvelle figure : la *congerie*, ou mieux l'*amas* : assemblage, empilement de détails :

Nous retournons dans la guerre ainsi que dans la maison de notre jeunesse... De la cave au grenier, elle déborde de cris, de chansons, d'odeurs, de fumées. (13)

Notons encore deux figures d'imagination. L'une est la *prosopopée* (ou l'*évocation*), qui prête vie aux objets, aux abstractions, aux morts, aux hommes à naître :

Cordes faites de cris
Sons de cloches à travers l'Europe
Siècles pendus
Rails qui ligotez les nations
Nous ne sommes que deux ou trois hommes
Libres de tous liens. (14)

---

(10) Valery Larbaud.
(11) J.-K. Huysmans.
(12) André Gide.
(13) Georges Bernanos.
(14) Guillaume Apollinaire.

L'autre est la *périphrase*, où l'auteur décrit, définit, évoque et cerne de tous côtés un objet qu'il ne nomme pas :

> **Tout son col secouera cette blanche agonie**
> **Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie**
> **Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.** (15)

(où ne figure pas le mot *glace* ; non plus que *reflets* dans :)

> **Ce me va hormis l'y taire.**
> **Que je sente du foyer**
> **Un pantalon militaire**
> **A ma jambe rougeoyer.**

(Encore s'agit-il ici, tout aussi bien que d'une *périphrase*, d'une *paraphrase* qui ajoute à la donnée initiale de nouveaux éléments).

c) *Figures de passion*

L'*hyperbole* (ou l'*excès*) consiste à exprimer — comme on dit très bien — « un peu plus qu'il n'y en a ». La *litote* (ou *réserve*), un peu moins. C'est ainsi par litote qu'un pasteur, qui veut rappeler l'accueil fâcheux fait par sa femme à l'orpheline qu'il se propose d'adopter, dit simplement :

> **Ma femme est un jardin de vertus... ; mais sa charité naturelle n'aime pas à être surprise.** (16)

(et c'est aussi par litote que Chimène disait à Rodrigue :

> **Va, je ne te hais point.**

par où chacun se trouve libre d'entendre qu'elle l'aime). Au contraire, l'on verra une hyperbole, par exemple, dans :

> **Ce pauvre petit avait tant souffert d'angoisses qu'un jour tout son sang s'est répandu entre sa chair et sa peau.** (17)

ou encore :

> **Rien ne sera que ce qui fut.** (18)

Une hyperbole célèbre est celle de Saint Simon :

> **Sa férocité était extrême et se montrait en tout : c'était une meule toujours en l'air, et dont ses amis n'étaient jamais en sûreté.**

L'*ironie* dissimule le blâme — ou tout au moins la critique — sous les traits du compliment.

---

(15) Stéphane Mallarmé.
(16) André Gide.
(17) Marcel Jouhandeau.
(18) Audiberti.

L'*astéisme*, à l'inverse, le compliment sous les traits du blâme. C'est ainsi que l'antithèse se double d'une ironie dans :

> **Chaque fois que je parle avec vous, je songe au dialogue entre l'ours et l'écureuil. Où je me traîne, vous bondissez.**

(mais la suite met la critique mieux en lumière :)

> **Certes je ne vous reproche pas de bondir; mais de vouloir nous persuader, et d'être persuadé vous-même que vous êtes un logicien.** (19)

Ailleurs, l'ironie touche au sarcasme :

> **Mlle X, premier prix de beauté, ne devrait l'être en bonne justice que dans un concours de têtes décollées.** (20)

L'astéisme est plus rare. Un exemple célèbre est l'astucieux passage du *Lutrin*, où la Mollesse se plaint aigrement de la conduite de Louis XIV, qu'elle flatte ainsi en semblant le tancer. Du même ordre serait :

> **Que voudriez-vous qu'un courtisan fît d'une dame Honesta, sans amants, sans intrigues, qui sous prétexte de vertu, claquemurée dans son ménage, s'attacherait à son mari ? le pauvre homme verrait pleuvoir des grâces autour de lui, et n'attraperait jamais rien.** (21)

(où l'auteur prend trop évidemment le parti de la dame Honesta).

Autres figures de passion : l'*apostrophe* (« cette mitraille de l'éloquence », disait Courier) :

> **Paris est une ville à la taille de l'homme... Il y a bien la tour Eiffel, mais voyez le miracle, c'est qu'elle est transparente... elle est comme une fumée.** (22)

et plus carrément :

> **Mon front, te souvient-il des nocturnes sueurs, du minuit vain de fièvre et d'un goût de citerne ?** (23)

où l'apostrophe se complique d'une *interrogation*. Ailleurs, l'interrogation seule :

> **Etions-nous nés pour la gangue ?**
> **Etions-nous nés, doigts cassés,**
> **Pour donner toute une vie à un mauvais problème ?** (24)

---

(19) André Gide. *Lettre à Jean Cocteau.*
(20) Par où Montherlant donne évidemment à entendre que la beauté se doit juger du corps tout entier, non du seul visage.
(21) Paul-Louis Courier.
(22) Ramuz.
(23) Saint-John Perse.
(24) Henri Michaux.

L'*exclamation :*

Quel papier de tournesol, une grande guerre ! Quel espion des cœurs, quel révélateur des caractères ! (25)

La *répétition :*

Je suis hanté... l'azur, l'azur, l'azur, l'azur. (26)

ou encore :

Je grimpe, je grimpe, je grimpe... et puis je glisse d'un seul coup et me retrouve dans cette volonté mauvaise et glacée. (27)

Toutes figures auxquelles il serait facile d'ajouter l'*imploration*, le *souhait*, et mainte autre forme de passions. Au demeurant, ces figures prêtent, de notre point de vue, à plus d'une remarque.

NOTES

Il est difficile de lire les exemples que l'on a vus (à bien plus forte raison, ceux que nous proposent à l'ordinaire les Rhétoriques) sans avoir le sentiment que l'on y confond à tout moment deux espèces, et comme deux *natures* de phrases. Certes, les catégories sont évidentes, les modèles plausibles : il semble cependant qu'ils demeurent superficiels, faute de pousser jusqu'à ces natures. Et je veux bien, par exemple, que

voyez le miracle !

offre en soi tous les traits, et l'apparence d'une apostrophe. Faut-il dire qu'il en a la *réalité* dans :

Il y a bien la tour Eiffel, mais voyez le miracle, c'est qu'elle est transparente.

Je puis bien en douter. Je ne vois ici, ni le « trait mordant lancé à quelqu'un » ni la « figure par laquelle un auteur, s'interrompant tout à coup, adresse la parole à quelque auditeur ou lecteur ». (Telle est la définition rhétoricienne de l'apostrophe). Non, le trait s'est émoussé, la vivacité s'est amortie. L'expression ferait assez bien l'équivalent de quelque adverbe ou locution adverbiale,

---

(25) André Suarès.
(26) Stéphane Mallarmé.
(27) François Mauriac.

Mais le plus étrange, c'est qu'elle est...
Mais par une curieuse rencontre, elle est...

ou, de façon plus brève :

Mais justement elle est transparente.

Ainsi observerait-on encore que « Vous voyez ça ? » n'a guère plus conservé les caractères de l'interrogation dans :

Ambiance par hoquets d'agonie, bruit de coliques, sanglots, ferrailles... Au secours ! Vous voyez ça ? Et puis, pour le clou, l'entr'acte : Buvette au sang. (28)

que ne les garde l'expression populaire « tu te rends compte ? » dans :

Vingt degrés au-dessous de zéro. Tu te rends compte ?

Il lui colle un direct en pleine figure. Tu te rends compte.

Certes la figure demeure, en de tels cas, toute prête — au gré de l'auteur qui en use — à retrouver son éclat et son animation. Il semble, dans les exemples cités, qu'elle les laisse en sommeil. Et la rhétorique semble bien se contenter ici d'un aspect du langage assez superficiel. Passons à un autre cas.

Il serait exactement à l'inverse de celui que nous venons de voir. Loin que la figure se trouve en quelque sorte usée, effacée par l'habitude, on la dirait plutôt fortifiée, et comme redoublée par l'attention, dans :

Cette jeune fille me pèse des cerises sans se douter qu'elle me revend, si fraîche et propre et vernie (je ne dirai pas si ces adjectifs s'appliquent à jeune fille ou à enfance) mon enfance. (29)

De quel nom qu'on la veuille nommer — *répétition*, peut-être; *oscillation*, pourquoi pas ? — c'est ici sur la figure que se concentre l'attention; mais le reste du sens, au prix d'elle, fruste comme la figure l'était tout à l'heure. Ainsi en va-t-il encore de :

L'aube naît, Angèle ! Voyez !... La vitre où le matin ruisselle... non... le matin où pâlit la vitre... (30)

et de

Génie, o longue impatience !

où la figure — allusion, description — loin qu'elle soit (comme le veut la Rhétorique) un simple embellissement du discours, impose à ce discours, qu'elle fait

(28) L.-F. Céline.
(29) Jean Giraudoux.
(30) André Gide.

en quelque sorte rebondir, tout un nouveau sujet. Le génie est-il (et dans quelle mesure ?) *plutôt* patience ou plutôt impatience, et pourquoi ? Ce que je *vois*, est-ce le matin, ou la vitre, et comment ? Il arrive que l'écrivain joue, non sans complaisance, de cette sorte d'équivoque, ou de *renversement :*

> **Etres indifférents, je vous ai souvent écoutés, comme on écoute le bruit des vagues et des machines d'un bateau, en attendant délicieusement le mal de mer. J'ai pris l'habitude des images les plus inhabituelles. La raison, la tête haute, son carcan d'indifférence, lanterne à tête de fourmi, la raison, pauvre mât de fortune pour un homme affolé, le mât de fortune du bateau... voir plus haut.** (31)

Ce « voir plus haut » en dit long.

L'on citerait aisément mille autres exemples, où l'expression dans son jeu semble échapper aux classes et catégories rhétoriciennes, à la fois par le haut et par le bas — par l'extrême conscience comme par l'extrême inconscience. Mais nous aurons occasion d'y revenir, à propos des figures de langage.

II

LES FIGURES DE LANGAGE

Entre les figures de langage, les Rhétoriques distinguent les *figures de grammaire* ou de *vocabulaire* — du type : « Te voilà, zoizeaunin » ou « Salut à la vousaille »; les *figures de construction* — qui seraient de l'ordre : « Enfin toi » ou « Vous, salut ! » ; et les *figures de signification* ou *tropes :* — « Ah, ah, le phénomène qui se montre » ou « Voici l'oiseau ». Je les examinerai l'une après l'autre.

a) *Figures de vocabulaire*

C'est à la matière même des mots — consonnes et voyelles, syllabes, sons — que s'en prennent les figures de vocabulaire. Tantôt elles forgent de toutes pièces un mot nouveau, auquel le rappel de quelque mot voisin, l'harmonie imitative, l'allure générale du

(31) Paul Eluard.

poème ou du récit, la simple fantaisie suffisent le plus souvent à fixer un sens (plus ou moins vague). C'est l'*invention*, ou la *forgerie* :

> **Il le pratèle et le libucque et lui barufle les ouillais.** (32)

L'on songe, à propos des deux derniers mots, d'une part à *ouïes*, à *bouille* et à *couilles* ; d'autre part à *barouf*, *baroud*, *bouffer*. L'on sait par ailleurs qu'il s'agit d'un combat : c'en est bien assez pour que le lecteur ait le sentiment vague (mais d'autant plus saisissant) d'une sorte de massacre. Ailleurs l'onomatopée suffira :

> **Là, se taisaient les hipipourassements de l'enthousiasme, aussi bien que les houhouloulements de la haine.** (33)

Il arrive que le mot nouveau avoue plus clairement encore son origine. Soit qu'il se trouve fait, comme dans la *crase* (ou *réunion*), de deux mots accolés :

> **Cet hommepion grimace encore, ma parole...** (34)

soit que l'auteur le tire par *dérivation* d'un autre mot :

> **De ce jour de Valmy, on se mit à fabriquer des héros en série, et qui coûtèrent de moins en moins cher, à cause du perfectionnement du système. La religion drapeautique remplaça promptement la céleste.** (35)

(où *drapeautique* sort de *drapeau*, aussi naturellement que *démocratique* de *démocratie*, ou *critique* de *crise*).

Soit encore que l'on modifie, dans la *variation*, le nombre ou le genre d'un mot commun :

> **Un de ceux qui patientaient là m'a appris qu'il y était lui depuis deux jours et au même endroit encore. Il était venu de Yougoslavie, ce brebis, pour se faire embaucher.** (36)

La *contre-petterie* procède, à l'intérieur d'un même mot, à quelque échange de lettres :

> **Je ne suis plus rien, cita le bon oncle, s'il me souvient d'avoir jamais été autre chose qu'une vicmite.** (37)

(où *vicmite* fait certes plus misérable, et précisément plus *miteux* que *victime*).

---

(32) Henri Michaux.
(33) Raymond Queneau.
(34) Léon-Paul Fargue.
(35) L.-F. Céline.
(36) L.-F. Céline.
(37) Léon-Paul Fargue.

D'autres figures portent des noms plus savants. Ce sont : l'*apocope* (ou le *retranchement*) qui se contente, pour faire sens, des premières syllabes d'un mot :

> **Quand les mah,**
> **Quand les mah,**
> **Quand les marécages**
> **les Malédictions,**
> **Quand les Mahahahahas...** (38)

La *paragoge* (ou l'*addition*), qui ajoute au mot de nouvelles lettres :

> **Avant que les appréciations ne pussent se formulasser, la sonnette sonna.** (39)

Le *redoublement :*

> **A pic ! A pic ! On va nous déshabibille ! — Ne nous quittons pas ! Ne nous quittons pas !** (40)

Et la *syncope*, qui réduit mots ou phrases à leur plus simple expression :

> **La grand'mère inquiétée par ces bruits fouissait dans ses draps, la taupe. Germaine passa dans la pièce voisine. « Kigna ? dit la vieille. Kigna ? — Rien, dit Germaine ».** (41)

b) *Figures de construction*

Les figures de construction sont à la phrase, ou au discours, ce que les figures de vocabulaire sont aux mots : tantôt sous-entendant tels ou tels termes, tantôt modifiant l'ordre dans lequel ils se présenteraient normalement, ou leur en substituant d'autres — et s'opposant en tous cas (ou paraissant du moins s'opposer) aux règles courantes de la grammaire.

C'est ainsi que l'*ellipse*, en supprimant un ou plusieurs mots, donne aux phrases une rapidité, au sens une sorte d'alerte inaccoutumée :

> **Il nous a fait plus d'une promesse d'îles, comme celui qui dit à un plus jeune : « Tu verras ! ». Et c'est lui qui s'entend avec le maître du navire.** (42)

La *syllepse* substitue l'accord logique (ou psychologique) à l'accord grammatical :

> **L'homme ordinaire, au nombre desquels je me range, peut-il user de sa liberté contre sa raison ?** (43)

---

(38) Henri Michaux.
(39) Raymond Queneau.
(40) Léon-Paul Fargue.
(41) Raymond Queneau.
(42) Saint-John Perse.
(43) Jean Grenier.

A la syllepse pourrait se rattacher la *virevolte*, où le sens se poursuit, et se rétablit sans cesse, à travers les incartades de phrases incorrectes ou bousculées :

> **Ah, le boulevard en mange diablement de ces caracoleurs, de ces viveurs. Un an, deux ans au plus — et brûlés.** (44)

ou bien :

> **Qui nous attaque, c'est clair ! mais ce n'est pas être attaqué que d'être envahi !**
> **Et quand on a horreur de la mort, comment faire pour se défendre contre la vie ?** (45)

L'*hyperbate*, dont la forme populaire est l'*inversion*, renverse l'ordre normal des mots. Elle est de règle en poésie, plus rare (et douée par là d'une bien autre portée) dans la prose :

> **Au négociant le porche sur la mer, et le toit au faiseur d'almanachs !** (46)

ou :

> **Les temps sont-ils venus, où tout est trahison ?** (47)

L'*hypallage* (que l'on appellerait assez bien la *contagion*) transpose, sans modifier le sens général de la phrase, le rapport naturel des idées :

> **Un fruit de chair se baigne en quelque jeune vasque** (48)

(où *jeune*, de toute évidence, se rapporte à *fruit*, plutôt qu'à *vasque*). Et encore :

> **Et vos coups de soulier aux portes impartis**
> **Dans leurs lits inquiets font trembler les concierges.** (49)

Le *pléonasme* consiste à employer plus de mots que le sens, à la rigueur, n'en eût exigé :

> **Mon esprit, je veux parler à vous ; et tenez-vous sage.** (50)

ou :

> **Ta beauté n'est-elle pas tout ton art et toute ta vie ? Mon art, à moi, est ma beauté.** (51)

Il consiste aussi bien à répéter plusieurs fois, avec ou sans variantes, la même phrase, ou le même vers :

> **Et c'est monsieur le corps avec sa jeune dame**
> **Il veut la présenter dans la maison amie :**
> **Elle, toujours absente et toujours ennemie**
> **Regarde le tison, et la cendre, et la flamme.**

---

(44) Edmond et Jules de Goncourt.
(45) Paul Claudel.
(46) Saint-John Perse.
(47) André Suarès.
(48) Paul Valéry.
(49) Vincent Muselli.
(50) Alain.
(51) André Suarès.

Voici monsieur le corps avec sa jeune dame.
Il veut la présenter dans une autre maison :
Elle, toujours absente et toujours en prison,
Regarde le tison, et la cendre et la flamme. (52)

(Ainsi de suite pendant quarante strophes).

c) *Tropes, ou figures de signification*

Les Rhétoriqueurs ont coutume d'appeler *tropes*, ou figures de sens (mais disons plutôt de signification, puisque nous en sommes aux figures de mots) diverses figures, caractérisées par le fait qu'un mot, une phrase, une période même y voient leur sens transformé. Le type même du trope se trouve être ainsi la *métaphore* — où la comparaison (que l'on a vue plus haut) se trouve resserrée, concentrée, réduite à un seul terme. Ainsi verrait-on encore une comparaison dans :

Lisbonne se fermait et s'ouvrait comme un éventail. (53)

Mais une métaphore (ou *image*), quelques lignes plus loin, dans :

Les chiens éternuaient, hésitant à entrer dans cette mer poivrée.

De l'une à l'autre cependant, dans le même texte, viennent quelques phrases dont on peut douter, à première vue, s'il faut les tenir pour images ou pour comparaisons :

Les places longues de la ville, avec leurs mosaïques noires ondulées, semblaient arrosées d'encre fraîche.

(voilà qui paraît retenu, par ce « semblaient », dans l'ordre de la comparaison, au lieu que :)

Des hommes nègres, armés de tuyaux en caoutchouc, flattaient de la main les palmiers les moins bouffis.

glisse déjà vers l'image, que vient encore accentuer — et comme fixer :

L'air brûlait mais léché par des langues de glace.

Ailleurs, on voit l'image s'imposer au point de transformer la nature même du mot. D'un substantif, elle fait un simple adverbe, un adjectif :

Il faut des jours réguliers, calmes, un état bourgeois de tout l'être, un recueillement bonnet de coton pour mettre au jour du grand, du tourmenté, du dramatique. (54)

---

(52) Charles Péguy.
(53) Jean Giraudoux.
(54) Edmond et Jules de Goncourt.

ou encore :

> **Les siècles boules de neige n'amassent en roulant que de petits pas d'hommes.** (55)

On appelle *allégorie* une image qui se prolonge, se développe et trouve à chaque progrès une nouvelle justification :

> **Le catholicisme, disait un Père Jésuite, c'est la grande route carrossable pour aller au ciel. Il y a aussi des sentiers de chèvres...** (56)

Dans la *parabole*, l'allégorie prend la forme d'un récit, dont l'application et la portée sont laissées au gré du lecteur :

> **Madame, femme de monsieur le maire, est accouchée d'un gentilhomme, au son des cloches de la paroisse.** (57)

Il existe une sorte de trope, tout à fait régulière et comme cataloguée : c'est celle où l'écrivain prend la cause pour l'effet (et l'effet pour la cause), l'abstrait pour le concret (et le concret pour l'abstrait), l'auteur pour l'ouvrage (et l'ouvrage pour l'auteur). C'est la *métonymie* — que l'on appellerait aussi bien la *substitution* :

> **J'ai eu une crise dans ma domesticité mâle. Sans être plus qu'une autre très imbue de mon autorité, j'ai dû, pour faire un exemple, renvoyer mon Vatel, qui, je crois, cherchait d'ailleurs une place plus lucrative. Mais son départ a failli entraîner la démission de tout le ministère. Ma femme de chambre ne voulait pas rester non plus, il y a eu des scènes homériques. Malgré tout, j'ai tenu ferme le gouvernail.** (58)

Mettons que *gouvernail* soit une image. L'on verra deux métonymies dans *Vatel* (l'auteur pour l'ouvrage) et *domesticité* (l'abstrait pour le concret). Quant à *ministère*, est-il métaphore ou métonymie, que le lecteur en décide. Du moins est-il, de toute évidence, trope.

L'on verrait encore une *métonymie* dans la substitution d'un nom propre à un nom commun (et d'un nom commun à un nom propre). Ou tout simplement dans la transformation d'un nom commun en nom propre :

> **Elisa ne trouvait pas rigolo de voir à tout moment, comme ça, des oreillers retournés par les doigts crispés de l'Eclampsie.** (59)

---

(55) André Breton.
(56) François Mauriac.
(57) Paul-Louis Courier.
(58) Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs.* (C'est Madame Cottard qui parle).
(59) Edmond de Goncourt.

Les Rhétoriqueurs distinguent encore trois variétés de tropes. L'un serait l'*euphémisme*. L'on ne dira pas *tuer*, mais :

> **Je crois qu'il est bien d'abréger les souffrances d'une bête condamnée.** (60)

L'autre, l'*exagération* :

> **C'est vrai, Odette, il y a des siècles, des éternités que je ne vous ai vue. Vous voyez que je plaide coupable.** (61)

La dernière, l'*antiphrase*, qui rend une idée par son contraire. Ainsi du mot *désintéressé* dans :

> **De petits coups de clairon se répondaient à travers la ville-camp, comme s'ils voulaient seulement faire acte de présence, pareils à ceux que disperse dans son article le publiciste désintéressé, qui nous convie à relever la situation financière de l'Allemagne.** (62)

NOTES

L'on a dit qu'il s'agissait d'abord, en tout décryptement, de fixer un *vocabulaire*. Celui que nous proposent les Rhétoriqueurs est certes, à première vue, aussi détaillé qu'on peut le souhaiter. (Et même l'on jugerait volontiers qu'il abuse des détails et des distinctions). Pourtant — comme il nous arrivait à propos des figures de pensée, mais avec plus de force et d'évidence — l'on ne se retient pas d'évoquer un autre vocabulaire, qui le recouperait en quelque façon. Si je considère en effet, diverses métonymies, que je choisis le plus différentes possible, et telles que

> **J'ai dû renvoyer mon Vatel (« mon cuisinier »).**
>
> **J'ai une crise dans ma domesticité (« mes domestiques »).**
>
> **Connais le poids d'une palme**
> **Portant sa profusion** (63) **(« ses fruits abondants »).**
>
> **Une forme de l'irrationalisme de Péguy était son culte souverain pour un beau mouvement d'écriture** (64) **(« de style »).**
>
> **Traversant le lac Champlain entièrement gelé, j'évoquai longuement cette immensité à l'époque où aucune âme ne la savait, ne la situait, ne la nommait** (65) **(« aucun homme »).**

---

(60) Montherlant.
(61) Marcel Proust.
(62) Montherlant.
(63) Paul Valéry (où l'abstrait est pris pour le concret).
(64) Julien Benda (le concret pour l'abstrait)
(65) Julien Benda (l'abstrait pour le concret).

Je m'instruis dans Horace (66) **(« dans les œuvres d'Horace »).**

Voilà du beau travail (67) **(« le résultat d'un beau travail »).**

J'ai bu un verre de vin (68) **(« le contenu d'un verre... »).**

Une bouteille de champagne (69) **(« du vin, venant de Champagne »).**

et les mille figures voisines que l'on imagine aisément — au surplus, il en irait de même, on le voit de reste, de la syllepse, de la litote, de la métaphore :

Un nuage voilait le soleil.
Une feuille de papier. (70)
J'ai tenu ferme le gouvernail.
La blessure intéresse le poumon. (71)
Entendre un bruit. (72)
Les siècles boules de neige...
Etre enflammé de colère.
Savoir sa leçon. (73)

il est évident qu'elles diffèrent moins par le mécanisme et la construction que par le sens — et précisément par certaine nuance ou qualité du sens, que l'on appellerait assez bien son usure ou, à l'inverse, sa *fraîcheur*, ou mieux encore, dans les deux cas, son *usage*. De ce point de vue, il faudrait distinguer entre les figures *invisibles*, devenues habituelles et comme passées dans la langue (ainsi de *feuille de papier* ou de *verre de vin*), et les mêmes figures à l'*état surprenant* ou sensible (*siècles boules de neige*, *portant sa profusion*). De l'une à l'autre catégorie prendraient place nombre d'expressions, qui prêtent au doute et se voient, suivant le cas, tantôt entendues en figure et tantôt en nature.

Que dire, par exemple, de :

Les verrées de vin, à l'aide desquelles la créature du peuple cherchait la réparation de ses forces, faisait cette irritation prompte aux gifles. (74)

et de :

Je ne veux pas me laisser prendre !... Je ne suis pas encore bonard ! (75)

Il se découvre — après recherche dans les dictionnaires — que *verrée* est un mot, courant dans le vieux

---

(66) La Fontaine (l'auteur pour l'ouvrage).
(67) (La cause pour l'effet).
(68) (Le contenant pour le contenu).
(69) (L'origine pour le produit).
(70) Le premier sens étant *feuille d'arbre*.
(71) Le premier sens d'*intéresser* étant : *porter de l'intérêt à...*
(72) *Entendre* a d'abord voulu dire : *comprendre*.
(73) *Savoir* (*sapere*) voulait dire : *goûter*.
(74) Edmond de Goncourt.
(75) Léon-Paul Fargue.

français ; et *bonard* dans l'argot moderne. Mais Goncourt et Fargue n'ont-ils pas pu croire qu'ils les inventaient — et leur lecteur en tous cas ? Et faudrait-il donc au Rhétoriqueur, avant de se prononcer, mener toute une enquête historique ? C'est ce que les Rhétoriques ne nous disaient pas. Quant à Madame Cottard — dont Proust rapporte les propos — cherche-t-elle avant tout à « faire distingué » et l'histoire du renvoi de domestique (si longuement, si complaisamment rapportée) est-elle là pour faire passer métaphore ou métonymie ? Ou bien use-t-elle des mots *Vatel*, *gouvernail* et *domesticité*, simplement parce qu'elle a toujours entendu ses amies s'exprimer ainsi (mais non sans quelque nuance avantageuse) ? Bref, dit-elle *Vatel* parce qu'il lui faut parler d'un cuisinier, ou parle-t-elle d'un cuisinier parce qu'elle tient à placer son *Vatel* ? Voilà une intention, pourtant essentielle au discours qu'elle gouverne, sur laquelle ni l'auteur — ni, chose plus étrange, le Rhétoriqueur — ne songent à nous renseigner. Qui ne s'étonnerait de leur silence ? L'on dira peut-être qu'il devrait suffire ici d'évoquer la différence entre les figures sensibles, et reconnues comme telles, et les figures déjà passées langage, bref — ajoutera-t-on (peut-être à la légère) — entre les figures de pensée et les figures de mots ? Il se peut. Mais tel n'était pas tout à fait le sens de la distinction que nous proposaient tout à l'heure les Rhétoriqueurs. Il faut y revenir, puisque aussi bien ce sont eux qui semblent vouloir à tout prix sur ce point, tantôt en passant, tantôt avec insistance, éveiller notre attention.

III

APPROCHES DU DECRYPTEMENT

a) *Des figures de pensée aux figures de langage*

Bien entendu, la différence n'est pas non plus — comme l'on pourrait naïvement le croire d'abord — entre une pensée tâtonnant à la recherche de son expression, mais une expression peu sûre encore de sa pensée. Non. Ce serait plutôt le contraire, et il arrive régulièrement que la métaphore, figure de mots, provoque une pensée plus vive (et comme explosive) :

La mer poivrée.

ou :

La richesse va, en peinture, où son groin la mène, aux Meissonnier et aux Henner. (76)

que la comparaison, plus mesurée, et comme étale, où la pensée avance sagement par des chemins tout ménagés :

Chaque fois que nous avons bâti dans la peine quelque toit pour nous abriter, ce toit nous a suivis, s'est placé dès lors sur nos têtes, etc...

Poussant en ce sens, on serait amené à réserver le nom de *figure de pensée* à l'antiphrase, à l'inversion, à l'ellipse, et aux autres figures, d'où la pensée jaillit d'autant plus vivement qu'elle s'y trouve d'abord plus comprimée, mais le nom de *figure de mots* à l'apostrophe et à l'interrogation, à l'amas et à l'antithèse... Non. ce n'est pas là, de toute évidence, ce que nous veulent dire les Rhétoriqueurs : c'est le contraire. Que nous disent-ils donc ?

Ils nous répondent là-dessus, avec Cicéron et Quintilien, que :

Les figures d'idées dépendent uniquement du tour de la pensée ; elles ne consistent que dans la manière particulière de penser et de sentir, en sorte que la figure demeure identique, alors même que l'on vient à changer les mots qui l'expriment. Au contraire les figures de mots sont telles que, si l'on change les paroles, la figure s'évanouit. (77)

Précisons ce point. Bernanos eût pu dire, au lieu de : « chansons, odeurs, fumées »,

Suies, meubles, débris, fritures

et tout ce qu'on voudra, sans que la figure cessât pour autant d'être *amas*, ou *congerie*. (Cependant, demeure-t-elle tout à fait le *même* amas ?). Mais lorsqu'il écrit, un peu plus loin :

Nous ne nous débarrasserons jamais tout à fait de notre guerre. Elle est entrée en nous, elle a eu le temps, lorsque nos godillots poussaient des racines dans la bouillasse...

eh bien l'image tient au mot de *racines*, et s'évanouit, (ou du moins cède à une *autre* figure) si l'on dit :

Prenaient pied... s'enfonçaient... se confondaient... se collaient... se fixaient... dans la bouillasse.

---

(76) J.-K. Huysmans.
(77) Cicéron, *De Orat.* III.

Voilà donc qui est clair. Mais qui ne va pas sans soulever, on le voit, quelques nouvelles difficultés. Car *suies* et *meubles* font un amas différent de *chansons* et *odeurs*. Mais *se confondaient* et *se collaient*, pour différents qu'ils soient, demeurent, si l'on y regarde de près, figures. Il y a plus : le mot de *racine*, s'il lui est nécessaire, ne suffit pas à la figure. Et personne sans doute ne songerait à évoquer l'image — j'entends cette figure de rhétorique, qui s'appelle *l'image* — si Bernanos avait simplement écrit :

...nos godillots prenaient racine dans la bouillasse...

tout au plus parlerait-on de locution, ou d'expression toute faite. Mais l'on voit que nous retrouvons ici le même paradoxe, et la difficulté, qui nous arrêtaient tout à l'heure — comme si la Rhétorique n'avait d'autre souci que de nous y rejeter. Et simplement prennent-ils ici un nouvel aspect.

C'est que la différence entre figures de mots et figures de pensée — plutôt légère et insoutenable, tant qu'on l'accepte au sens des Rhétoriqueurs — devient de ce point de vue de l'*usage* que nous avons dégagé, parfaitement acceptable. En ce nouveau sens (où se rejoignent assez bien les significations diverses que nous proposions d'abord) : c'est que la *figure de pensée* se trouve assurée d'une certaine *constance* de l'attention. Les « louanges, tirées au petit bonheur, ainsi que des boules de loto d'un sac », voilà qui est, et a toutes chances de demeurer — et l'on ne voit même pas comment elle pourrait jamais cesser d'être — une *comparaison* (plus ou moins frappante et personnelle, plus ou moins plaisante, il va sans dire). Mais la *figure de mots*, au contraire, serait à ce compte la figure capable par excellence de l'un et l'autre états extrêmes et apte aussi bien, à tout instant, à n'être qu'un mot entre tant d'autres, au service de l'événement qu'il s'agit d'exprimer, qu'à *faire* l'événement même et la chose que les mots voisins reçoivent tout aussitôt fonction d'exprimer. Bref, c'est une expression dont le sens ni la portée ne sont jamais donnés *à coup sûr*. Aussi bien voit-on de reste quelles erreurs et confusions demeurent ici à tout instant possibles. Un texte en langue étrangère que nous traduisons nous paraît, en règle générale, bien plus imagé qu'il ne l'était pour son auteur. Dans notre langue même, un texte ancien, un terme d'argot suffit à l'erreur. Il n'est même pas nécessaire d'aller chercher l'argot. Quand Giraudoux écrit, entre cent métaphores évidentes :

Un nuage voilait le soleil

fait-il une image, a-t-il songé à *voile* ? Ou bien dit-il simplement *voilait* comme il eût dit *cachait* ou *dissimulait*. L'erreur est à tout instant possible.

Il arrive qu'elle prenne des formes amusantes : Cicéron admire que les paysans du Latium aient eu l'idée d'appeler *perles* (*gemmae*) les bourgeons des arbres. Il les louerait volontiers de leur sens esthétique ou pittoresque. Or Cicéron se trompe : Ce ne sont pas les paysans qui ont imaginé d'appeler *gemmes* leurs bourgeons. Ce sont les citadins qui ont d'abord inventé d'appeler *bourgeons* (*gemmae*) leurs perles : par une image plaisante. Plaisante certes, et qui a réussi, au point de disparaître assez vite puisque *gemmae* n'est plus, pour Cicéron, qu'un nom commun et qui fait image, sitôt qu'il s'agit à nouveau d'un bourgeon. La métaphore n'arrête pas d'apparaître et de disparaître ; elle est à n'en pas finir.

Ici, peut-être dira-t-on qu'une telle métamorphose ne peut aller sans un changement de termes, et qu'une expression donnée ne passe pas de l'état d'événement à la fonction de mot (analogue à tout autre mot) sans cesser pour autant d'être figure. Aussi bien est-il temps de nous demander ce qu'est précisément une figure — si l'on aime mieux, ce que les Rhétoriqueurs entendent par ce mot.

b) *De la définition des figures*

Qu'est-ce qu'une figure ? Les Rhétoriques commencent par nous répondre que c'est « une manière de parler artificielle, éloignée de celles qui sont naturelles et ordinaires, et qui diffère de la façon commune et simple de s'exprimer [78] ». C'est à quoi il est trop facile de répondre que le langage le plus naturel et spontané est au contraire fait de figures. Métaphore, allégorie, métonymie, disait Montaigne, ce sont titres qui touchent le babil de votre chambrière. A la caserne, un de nos camarades, revenant de corvée, nous surprit en train de mettre son lit en porte-feuille. Ses premiers mots furent : « Tas de putains ! C'est quand je boulonne pour vous que vous me faites des tours de cochon. Je vais vous... ». C'était faire tenir en peu de mots une apostrophe, une antithèse, une métonymie, une exclamation, deux métaphores, une ellipse, une réticence. Il faut bien aux rhétoriqueurs le reconnaître et Bretteville n'a pas plus tôt dit que « les figures sont de certains tours dont on ne se sert pas

(78) Cf. Du Marsais, *Tropes*, p. 1.

communément » qu'il ajoute avec naïveté : « J'ai pris souvent plaisir à entendre des paysans s'entretenir avec des figures de discours si vives, si variées, si éloignées du vulgaire que j'avais honte d'avoir si longtemps étudié l'éloquence, voyant en eux une certaine rhétorique de nature beaucoup plus persuasive et éloquente que toutes nos rhétoriques artificielles (79) ». Soit. Mais voilà qui nous renseigne jusqu'ici assez mal sur la *différence* des figures.

Les Rhétoriqueurs vont nous proposer de nouveaux traits. Ce que nous convenons, disent-ils, d'appeler style *naturel* (ou, plus exactement, style *propre*), c'est celui qui dit tout simplement : « le soleil brûle, le marbre est froid ». Bref : les choses comme elles sont. Au lieu que « le style *figuré* qui dit, par exemple : « le cœur brûle de désir, la crainte le glace » ajoute à l'expression plus de vivacité, plus d'éclat ou d'énergie, et « double en quelque façon la richesse des langues (80) ». Les figures, ajoute-t-on, sont au langage « ce que sont au visage de l'homme les gestes et les mouvements de la physionomie (81) ». « Sans elles (dit un autre traité) nous ne verrions plus qu'une sécheresse, une langueur, une monotonie pitoyables. Elles donnent à l'expression force, nerf et couleurs. L'esprit est toujours la dupe du cœur, et le cœur est la dupe des aimables figures (82) ».

Soit. Mais — si je laisse l'inconvénient qui vient de définir une phrase sur ses effets, non sur sa nature, si je laisse même de côté tous les cas où l'on voit le style figuré passer nature, mais le style naturel redevenir figure — il demeure trop aisé de répliquer qu'il arrive au style propre ou naturel de ne pas entraîner moins de force et de nerf, voire de charme, que les figures. « Toi ! » peut en dire davantage que « Quoi, c'est toi ici ? ». Tout dépend des circonstances, de l'entourage. A la question « Que vouliez-vous qu'il fît contre trois ? » la réponse « Qu'il mourût » pour simple et « propre » qu'elle soit, n'en est pas moins la plus forte et frappante qui se pût faire. Quand J.-K. Huysmans écrit :

> **J'ai retrouvé dans la Salle des Etats, inaugurée au Louvre, un grand nombre de tableaux que j'espérais bien ne jamais revoir.** (83)

il semble bien dire ce qu'il voulait dire avec une énergie qu'affaiblirait toute figure. Il arrive que

(79) De Bretteville, *Eloquence de la chaire et du barreau.*
(80) Rivarol.
(81) Sénèque.
(82) *Rhétorique des Demoiselles*, 1780.
(83) *Certains.* (Il s'agit de Gros, Vernet, Daubigny, Léopold Robert).

l'écrivain s'en aperçoive et emploie les figures mêmes à mettre en valeur les seuls mots de son texte qui ne soient pas figurés :

> **A force de tirer des fils d'un point à un autre, d'établir des rapports, des interdépendances, des relations, le moindre acheminement de l'esprit dans cette toile ébranle tant de considérants qu'il reste en suspens, sans rien conclure... C'est leur simplicité qui fait la si pure beauté des paroles de l'Evangile : « De quoi vous inquiétez-vous ? ».** (84)

Dira-t-on ici que la concision, l'emploi du mot propre, le refus d'embellir, font *aussi* figure. Renonçons en ce cas, si le naturel n'est que l'une des formes de la figure, à distinguer le style figuré du style naturel.

Aussi bien les Rhétoriqueurs, en désespoir de cause, finissent-ils d'ordinaire par s'en tenir au plus simple : « On peut comparer les figures, dit Cicéron, à ces décorations qui ornent aux jours de fête les théâtres ou les places publiques et éveillent notre attention ». Et Géruzez : « Les figures sont dans le langage commun, ce que sont, dans les champs et les jardins, les fleurs que l'on reconnaît (85) ». Baron : « dans une foule de peuple, des soldats en uniforme... (86) ». Comme s'il fallait encore une figure pour définir les figures. Or celle-ci n'est pas moins qu'une autre susceptible de développements. Le soldat dont il s'agit « attaquera par l'apostrophe et l'interrogation, se défendra par l'invocation ou la prosopopée, reculera avec la supplication, bombardera avec la répétition, mitraillera... etc. ». Et Du Marsais, en conclusion d'une assez longue étude : « les figures sont des manières de parler distinctement des autres par une modification particulière qui fait qu'on les réduit chacune à une espèce à part (87) ». C'est dire que les figures ont, pour seule caractéristique, les réflexions et l'enquête que poursuivent à leur propos les Rhétoriqueurs — soit la division des figures de pensée d'avec les figures de langage; dans la pensée, de l'antithèse d'avec l'apostrophe ou l'interrogation ; dans le langage, de l'apostrophe d'avec la métonymie. Mieux encore, les ambiguïtés et les apparentes contradictions qu'elles semblent nous proposer. Que voilà donc un singulier cercle vicieux. Tout se passe comme si les difficultés où nous avons été engagés par l'étude des figures leur

---

(84) Gide.
(85) Géruzez, *Rhétorique.*
(86) Baron, *Rhétorique.*
(87) R. P. Lamy, *Art de parler.*
(88) *Des Tropes*, I.

étaient de vrai, non pas une curiosité ou un simple détail, mais leur raison d'être : en quelque sorte, leur secret. Nous voici ramenés, par les Rhétoriqueurs eux-mêmes, à notre décryptement.

c) *Le renversement des sens*

Qu'avons-nous donc trouvé ? C'était d'abord — à propos des diverses figures de pensée, et notre vocabulaire une fois bien reconnu — cette singularité, ou ce paradoxe, qu'il existait un trait mieux propre à distinguer ces figures que ne faisait la classification courante : certaine qualité d'usure, ou d'*usage*, mieux, certain *traitement*. L'on entend dire couramment de nos jours que la Rhétorique n'entre pas dans le vrai de son objet. Il se peut. Ainsi avons-nous d'abord vu cet objet lui échapper à la fois par le haut et par le bas : par l'extrême conscience qui fait trancher la figure sur le fonds du discours, mais aussi par l'inconscience qui la rend indiscernable d'un autre mot. C'est le premier point.

Voici le second point, — que nous étions amenés à marquer à propos des figures de langage : c'est que l'effet de cet *usage* entraînait moins encore une simple différence de ton et d'accent qu'un véritable renversement du sens. Tantôt la figure devenait l'objet même et l'événement dont le reste du discours n'était plus que l'expression. Tantôt au contraire elle devenait — si je puis dire — plus mots que les mots, simple apparence superficielle, au prix de quoi tout le reste du discours passait objet. Poussant un peu plus loin, nous découvrions enfin que les distinctions les plus générales entre figures n'étaient valables qu'à partir d'un tel renversement — que mettraient assez bien en évidence certaines nouvelles figures, que j'appellerais volontiers *paramètres* (au fait, pourquoi les Rhétoriques ne les considéraient-elles pas ?) telles que la citation, l'expression toute faite, la locution proverbiale, le proverbe :

> **S'entendre avec sa mère, disait Elisa, c'était vouloir débarbouiller un mort.** (89)

ou encore :

> **Ah, vous le trompez avec Lachaume, je le lui dirai, répondait Odette qui s'efforçait de « conduire la conversation » comme de « savoir réunir », « de mettre en valeur », « de servir de trait d'union », tous ces arts de la maîtresse de maison...** (90)

---

(89) E. de Goncourt.
(90) Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs.* (Lachaume est un fleuriste).

où il est sensible que pour Odette, la conduite à suivre, la *chose* à accomplir et qui commande tout le reste (je prends à dessein les termes les plus vagues, mais qui s'opposent le mieux au *langage* et aux *mots*) consistent précisément en cette conduite de la conversation, en cette mise en valeur, en ce service, qui ne semblent au narrateur que simples conventions et façons de parler. Mieux encore :

> **Pendant plus d'un mois, les ennemis de Vaugoubert ont dansé autour de lui la danse du scalp, dit M. de Norpois.**
>
> **...Ces injures, il les a repoussées du pied, ajouta-t-il plus énergiquement encore. Comme dit un beau proverbe arabe : « les chiens aboient, la caravane passe ». Après avoir jeté cette citation, M. de Norpois s'arrête pour nous regarder et juger de l'effet qu'elle avait produit sur nous. Il fut grand...** (91)

Il fut grand... Qu'est-ce à dire, sinon que l'événement essentiel, celui dont l'énergique dédain de Vaugoubert n'est plus qu'un aspect, un simple signe, devient soudain, par l'effet du proverbe cette indifférence hautaine de la caravane.

Sans doute. Mais pour Marcel Proust qui fait le récit — avec l'ironie que l'on devine — et rapproche tout aussitôt la citation des autres phrases toutes faites dont use, comme chaque bon diplomate, M. de Norpois : « Travailler pour le roi de Prusse, Qui sème le vent récolte la tempête... » et le reste, il est sensible que le proverbe n'est plus qu'une « phrase », qu'un composé de mots avantageux et vains, dont M. de Norpois « émaille » ses articles et sous lesquels il dissimule une pensée banale. Et le débarbouillage du mort — qui de toute évidence sert à Elisa de *preuve* — n'est guère non plus pour le romancier qu'une simple expression typique et façon de dire. Ainsi va la figure de l'un à l'autre extrême, débordant de tout côté la place que lui veulent assigner les Rhétoriques et tantôt faisant mine d'ornement surajouté — fausses dentelles, faux-marbre, faux-mots — mais tantôt prenant allure de preuve et de raison définitive. Comme il arrive encore dans le calembour ou le jeu de mots :

> **On attend des nouvelles, et, selon la tournure que prendront les affaires, on élargira la prison ou les prisonniers.** (92)

Ou plus précisément :

> **Comment les choses auraient-elles un sens, si leur sens n'était de passer ?**

---

(91) Marcel Proust.
(92) Paul-Louis Courier.

Comment seraient-elles complètes, si leur sort n'était de commencer et de finir. (93)

Faut-il tenter de faire tenir en quelques mots tout ce que nous venons d'apprendre et tirer de notre embarras même à les définir, une définition des figures ? Il viendrait d'abord, à peu près, ceci : c'est que la figure est une expression sensationnelle : qui obtient plus d'effet, qui *frappe* plus que toute autre expression, et plus que toute autre peut emporter l'émoi, l'adhésion du lecteur (ou de l'auditeur). Ce serait ensuite que cette expression donne régulièrement à douter si elle est naturelle ou concertée, spontanée ou artificielle : si l'arrangement et la combinaison des mots y prennent le pas sur la pensée, ou la pensée sur les mots. Ce serait enfin que le langage peut à tout moment s'y transformer en idée, mais l'idée en langage.

Cependant, notre recherche nous a instruits d'un fait encore : c'est que les traits singuliers que nous avons ainsi dégagés des paradoxes, mais aussi de la dispute rhétoricienne, devrait constituer de la rhétorique — si du moins notre première analyse était fondée — la raison cachée et l'animation profonde : bref, le secret, ou la grille — la même grille qu'il nous reste à porter en pleine clarté.

CONCLUSION

A. — J'avance en aveugle. Je vais comme les Rhétoriqueurs me mènent. Je les suis, je les imite, et c'est tout au plus si je tente, appliquant leur méthode à des exemples nouveaux, de les dépayser quelque peu — si je leur demande aussi, ou m'efforce de leur demander, une rigueur dont ils n'ont pas l'habitude. Mais il est temps de nous reconnaître, et de confronter, sinon nos découvertes, nos résultats, à notre exigence. Si paradoxal ou bizarre (pourquoi ne pas l'avouer à présent) qu'ait été notre projet, il semble bien qu'il soit tout prêt de s'accomplir. Nous brûlons. Raison de plus pour n'avancer que prudemment, à petits pas et nous entourant à chaque instant de toutes les garanties. La belle affaire, de découvrir un secret !

(93) Paul Claudel.

si du même coup nous ne découvrons son usage, son efficacité, et les raisons enfin qui le rendent secret. Je reviens à mon propos.

Notre premier soin devait être de dégager quelque vocabulaire. Ici, une surprise. C'est précisément un vocabulaire que nous offrent, pour commencer, les Rhétoriques. C'est leur part la plus visible, celle qui les rend célèbres (et tout aussi bien ridicules). En sorte qu'il nous restait à nous le soin de considérer les distinctions et les noms choisis, et dresser en quelque façon la nomenclature d'une nomenclature. Je laisse la difficulté de l'entreprise. Ainsi nous trouvions-nous dès l'abord avertis qu'une nomenclature devait être, non pas seulement notre moyen, mais notre *sujet*. Si l'on aime mieux : le secret, quel qu'il fût, devait avoir trait au *fait même* de la nomenclature et du vocabulaire. C'est là un premier point. Voici le second : c'est qu'il suffisait de nous plier au vocabulaire proposé, de l'examiner, de tenter de le recouper d'un autre vocabulaire, pour qu'apparût insensiblement d'abord, puis s'imposât à nous peu à peu le *paradoxe* : c'était que noms et figures semblaient curieusement éviter le principal : la raison même d'où venait à chaque nom sa signification, à chaque figure, sa portée. Or, deux points nous étaient aussitôt évidents, que fortifiaient encore l'examen des disputes et divergences rhétoriciennes. L'un est que cette raison devait être, en quelque manière, essentielle au langage et, si je puis dire primordiale, puisqu'elle intéresse la façon même dont nous assignons des noms aux objets et aux événements. L'autre est que nous n'éprouvions pas moins de peine que les Rhétoriqueurs, de si près que nous la cernions, à la considérer et à la nommer — comme s'il faisait véritablement part de sa nature qu'elle demeurât secrète. Prenons la chose d'un autre biais.

Nous supposions d'abord qu'il s'agissait, avec les Rhétoriques, d'un chiffre *simple*. Or tout venait, par la suite, nous confirmer dans cette hypothèse : l'extrême monotonie de nos découvertes nous ramenait à tout moment au *même* point, nous jetait dans le *même* embarras. Bref, le secret devait tenir en quelques mots. Il y a plus. Toutes chances étaient réunies — cela aussi, nous l'avions prévu — pour qu'il fût naturel, ou *spontané*. Car de ceci encore nous nous trouvions avertis, que le secret ne résultait point d'un accord, ni d'une convention passée entre les Rhétoriqueurs, mais plutôt qu'il était *ce* qui venait à tout instant du dehors contrarier leur méthode claire et l'effort de

leurs nomenclatures. Bref, le secret devait avoir l'allure (et la réalité) d'une simple constatation ou d'une loi naturelle.

Que le chiffre fût en outre *dissimulé*, la chose était dès l'abord évidente. Elle porte une conséquence singulière, sur laquelle il nous faut insister.

B. — Les philosophes ont ccutume de se poser un problème singulier : c'est à savoir s'il peut exister une pensée sans mots. Mais qu'est-il besoin d'aller chercher les philosophes ! C'est chacun de nous, à tout instant, qui se pose la question ! et se demande, non pas toujours sans anxiété, si son émotion, son idée, a bien exactement *passé* dans son langage — si elle pouvait y passer, si elle n'était pas telle que les mots fussent impuissants à la rendre : trop pure, personnelle, unique — alors que les mots, eux, offrent la rigueur mais aussi la nécessité d'une loi naturelle, extérieure à notre pensée, pesant sur elle de tout son poids. Laissons cela... Le problème, de toute évidence, échappe à nos prises. Mais il peut être curieux d'observer que l'existence même d'un chiffre dissimulé pose — et résout à sa manière — un problème voisin. Disons plus précisément : le problème inverse.

L'on ne traite pas du langage ni de l'expression sans y distinguer d'abord, d'une part les *mots* bruts — sons, bruits, simples signes; de l'autre les *sens* — événements, choses, pensées. Bref la forme et le fond ; si l'on aime mieux, la matière et l'esprit. Ainsi distinguerait-on, dans « te voilà », d'une part le *fait* qu'une certaine personne se trouve, à un moment donné, présente ; d'autre part les *mots* « *te* » (variante de « *tu* » ou de « *toi* », dont il est la forme atone, venue du latin *te*, et qui sert le plus souvent de complément direct ou indirect), et *voilà* (dont la forme phonétique s'écrit *vwà-là*, composé de *voi*, ancien impératif de *voir* et de *là*, ainsi de suite). Ici, une remarque s'impose.

C'est que si essentiellement différents que soient pour nous cette matière et cet esprit, leur différence ne tient guère qu'à notre intention. L'apparence n'a pas varié. C'est toujours le même : « Te voilà ».

Bien. Mais j'imagine à présent que ce « te voilà » ou tout autre — « tu as drôlement pris ton moment pour venir », par exemple —, ne soit que l'une des phrases d'une lettre chiffrée, dont le sens général porterait, par exemple, que les actions de la de Beers vont monter, ou que l'on donne rendez-vous pour le soir même

à une dame — ne laissant par ailleurs subsister de notre phrase, je suppose, que *moment*, ou *pour*. Et quelle différence ? Eh bien, c'est que la matière a tout envahi, et jusqu'à la pensée de tout à l'heure. Non seulement *drôlement*, *pris*, *moment*, et le reste sont simples termes, dont chacun peut examiner à loisir le son, l'étymologie, le rôle grammatical. Mais ils le sont en quelque sorte *doublement*, si cette même présence, qui tout à l'heure faisait le fond et le sens de la phrase, est elle-même passée mots dont la seule fonction est d'aider à traduire une pensée nouvelle : rendez-vous, astuce de Bourse. Telle est la condition de tout chiffre dissimulé que l'âme même et les premiers faits n'y soient plus qu'un langage brut. Ainsi d'un terme, dont on marque l'étymologie : et dans *voilà* non plus la première idée de « voir » n'a subsisté, ni dans *moment* celle de « mouvement »; toutes deux sont devenues mots, sans plus. Simplement, il arrive que le chiffre accomplisse en un instant le travail, qui demandait un siècle. Mais ici et là c'est la même relativité du langage et de la pensée qui nous frappe. Comme s'il n'existait pas un trait capable de marquer l'écart de l'un à l'autre, et distinguer une fois pour toutes, en chaque cas, le mot de l'idée. Pas un accent, pas un ton, pas une petite barre ne signale la mutation pourtant la plus grave, la plus essentielle qui soit. Il n'est point de mot du mot, ni de signe du signe.

L'on a reconnu la conclusion à laquelle nous menaient avec une étrange, avec une monotone insistance, toutes nos réflexions précédentes — tout notre décryptement. Que si la figure elle-même n'est caractérisée, en dernière analyse, que par certain *passage*, et le jeu d'une réflexion qui nous la fait considérer aussi bien comme l'expression d'un événement que comme l'événement que l'on exprime — comme le mot d'une chose que comme la chose d'un (ou de plusieurs) mots, sans doute faut-il voir là le secret même que nous cherchions. De vrai a-t-il tous les caractères que nous lui assignions par avance : il tient en quelques mots; il est paradoxal; il est simple, il se borne à constater un fait, il concerne tout langage et tout vocabulaire. Enfin, il offre on ne sait quoi d'obscur ou de difficile. Il faut tâcher de l'éclairer. Ici, revenons un peu en arrière.

C. — Nous étions convenus tout à l'heure, pour la commodité de notre recherche, de traiter les Rhétoriques comme autant de textes chiffrés. Soit. C'était là une hypothèse de travail, et qui nous a servi. Mais enfin, il faut bien reconnaître qu'elle négligeait l'un

des faits qui nous sont soumis, non le moins frappant. En fait, la Rhétorique n'est pas une lettre secrète ni quelque science obscure, ni un message à nous adressé d'une autre planète. Non, mais une suite de conseils et de recettes parfaitement pratiques, et, somme toute, que l'on nous invite moins à connaître qu'à *exécuter*. D'où nous serions conduits à rechercher s'il n'est pas quelque élément nouveau, nécessairement introduit par cette exécution — par cet exercice — quelque portée inattendue que prendrait ainsi notre secret. Il est étrange certes que notre langage qui dispose (ou cherche à disposer) d'un mot pour tout objet, demeure si démuni, sitôt qu'il s'agit de se désigner lui-même. Mais enfin, quelle que soit la bizarrerie de ce secret, la Rhétorique cherche moins à nous l'apprendre — à nous en étonner — qu'à le reproduire à des millions et des millions d'exemplaires : à le provoquer à propos de chaque mot que l'on considère (puisqu'il n'en est pas un qui ne se trouve être, en dernière analyse, figure).

Il s'impose ici, touchant la forme même et le sens de ce secret, une seconde remarque, qui procède de la première, et peut bien paraître, elle aussi, évidente (mais ses conséquences le seront un peu moins) : c'est que la Rhétorique traite, non pas de la vérité ni des choses en elles-mêmes, mais du seul langage (qui nous sert communément à exprimer de façon plus ou moins heureuse ces choses et cette vérité) ; et non pas de l'esprit, mais de la seule matière de l'expression. Il arrive aussi bien qu'on lui en fasse le reproche — soit tançant les Rhétoriqueurs sur leur indifférence à l'égard du bien et du mal : leur dangereux cynisme (dit-on) ; soit leur reprochant de se contenter d'apparences et prendre l'ombre pour la proie. De toute évidence, l'un et l'autre reproche portent juste. Ce ne sont point les correspondances naturelles qui occupent la Rhétorique (mais les métaphores) ; ni l'opposition des contraires ou leur identité, (mais la seule antithèse). Et même les Rhétoriqueurs ne semblent avoir d'abord pour souci que de se purger l'esprit de telles préoccupations.

Que s'en suit-il ? Si j'*applique* à présent mes deux remarques, traduisant le secret en terme de langage, je trouve ceci : c'est que la Rhétorique a pour effet naturel de me faire hésiter — à propos de toute expression — entre deux *natures* opposées de cette expression : soit un mot (ou une phrase) *spontané*, tout d'un bloc, sans analyse ni recherche — l'un de ces mots, dont on dit volontiers, dont le parlant éprouve en tout cas, qu'ils se confondent à la chose qu'ils nomment.

Soit au contraire une phrase ou un mot concertés, combinés, artificiels, fait de pièces et de morceaux plus ou moins heureusement réunis. Or ce n'a pas cessé d'être le *même* mot, la *même* phrase : simplement le tenons-nous à présent par sa fissure et son défaut. L'on dit volontiers que le langage est la nécessité de notre pensée : nécessité extérieure, aveugle et presque inhumaine, comme sont à l'homme les lois, naturelles ou sociales, les vents inflexibles sur la mer, les murs de sa prison. Sans doute. Et simplement nous a-t-il paru que la Rhétorique, par le secret dont elle joue, savait creuser une brèche dans ce mur. Mieux, distinguer dans la tempête — comme fait l'homme en barque, qui louvoie et tire des bordées — deux sortes de vents, entre lesquels l'esprit joue, et se joue.

Les philosophes se sont demandé de tout temps s'il existait une pensée sans mots ; mais la Rhétorique, en lui retirant toute expression *certaine* et faisant en quelque façon à nos yeux vaciller le langage, à sa manière nous débarrasse du poids et des contraintes dont les mots pèsent sur notre pensée. C'est ainsi du moins que le décryptement nous laisse entendre cet esprit libre de mots, cette région de lumière, dont parlent les Rhétoriqueurs.

JEAN PAULHAN.

LES MOTS AU BERCAIL

On pourrait proposer en matière de rhétorique, non pas un texte de loi, bien sûr, mais une simple mesure d'opportunité touchant la poésie. Comme toutes les mesures d'opportunité, elle risque de paraître hors de saison.

C'est un fait reconnu que la fonction poétique du mot se peut distinguer de sa fonction usuelle. De là à les dissocier dans le discours, il n'y avait qu'un pas : on l'a franchi depuis longtemps.

S'ensuivirent des musiques ravissantes, libérées, souvent substantielles. Mais cette séparation de corps ne prend pas le chemin de rester féconde.

Car, étourdis et las de leur liberté prolongée, les mots énervés aspirent à retrouver leurs frontières naturelles, promettant en retour de chanter mieux dans leur patrie.

Les poètes parmi nous ne sont pas ceux qui s'abstiennent de dire « En l'an trentiesme de mon âge », « Le chêne un jour dit au roseau », « Que voulez-vous, la porte était fermée » ; mais bien plutôt ceux qui le disent encore.

Et qui, le disant, font entendre un chant unique et commun.

Il semble qu'aux yeux des premiers un interdit, plus arbitraire que subtil, frappe non point tels mots nobles, bas ou usés, mais leur contenu quotidien.

Tout comme un amateur des jardins qui ne craindrait rien tant que le fumier.

Mieux la fonction poétique du mot s'ajuste à sa fonction usuelle, mieux le secret du poème est gardé, — quand bien même l'on ferait se fermer une porte idéale, parler un chêne qui n'en a pas plus coutume qu'un roseau non-pensant d'écouter.

Si toutefois le poète a ses raisons pour que les deux fonctions viennent à diverger, ne peut-on hasarder que l'écart sera d'autant plus efficace qu'il paraîtra moins volontaire et plus léger ?

Il ne faut pas être grand clerc pour prédire qu'un mot deviendra fou ou s'étiolera si on le sèvre gratuitement de son contenu nourricier.

Qu'on ne l'envoie pas en voyage sans viatique et qu'on sache à temps le rappeler.

Nous n'en avons pas à ces princes qui, ayant conquis de haute lutte la liberté des mots, ont bâti leur langage de pierres franches avec une rigueur cachée : la même nécessité gouverne leurs paroles, qu'elles rejoignent à terre leur sens usuel, comme l'oiseau son ombre, ou qu'elles s'envolent.

Mais qui ne sait que la lutte pour la liberté vaut parfois mieux que la liberté même, surtout une fois tombée aux mains de ceux qui ne l'ont pas gagnée ? A troquer contre la facilité la dure vertu dont elle est fille, elle perdra bientôt dans la licence son nom et son droit d'exister.

Il faut alors retrouver les limites fécondes ; rentrer au bercail.

Tel prétend s'élancer dans la Voie Royale qui sait tout juste ramper ; tel autre, créer de toutes pièces un mythe, au hasard d'un verbiage que ses écarts désordonnés lui font tenir pour connaissant. Mais, apprentis-sorciers,

« Il est difficile de bien imiter en actes, *et plus encore en paroles*, un monde auquel on est étranger par l'éducation ». (*Timée*).

En somme, tout cela est affaire d'économie, nul usager n'ayant le droit de saccager la forêt communale ;

mais, non moins, d'humilité.

PIERRE LEYRIS.

PEINTURE ET RHETORIQUE

Des juges d'occasion en matière d'art, et non seulement les initiés à ses mystères, disent : les comparaisons entre les moyens de la littérature et ceux de la peinture sont pavées de chausse-trapes, et par-dessus tout les mieux intentionnées...

Prenant le départ avec cette pertinente allusion à l'infernal cliché et « pour une fois » d'accord avec les petits juges, je poursuivrai : il semble bien qu'il n'y a pas de comparaison possible même quand il s'agit de clichés. (Métiers dissemblables. L'écrivain trouve ses signes « tout faits ». Le peintre doit inventer les siens ; et c'est leur originalité, leur saveur, qui répondront avant tout de la valeur de son travail. Il faut redire ces banalités).

Cependant, bénévole adversaire du dogme de la séparation des pouvoirs de l'esprit, amateur passionné de littérature, enfin, entraîné par une amicale invitation, je prendrai le risque de me trouver chemin faisant au dépourvu, ou de choir dans le panier de crabes de la contradiction, trop humainement enclin à vouloir achever ce que j'ai entrepris, quelle que soit là perfidie de la pente.

Approximations. Le souci de peindre « vrai » plutôt que de « bien peindre », de peindre « intensément » plutôt qu' « harmonieusement », de « peindre et non pas de dépeindre », toutes ces enseignes brandies dans le vent de la révolte illustrent successivement l'élan impétueux de l'art moderne depuis un grand demi-siècle. D'une part, artistes ou critiques, à divers titres, s'insurgent contre les règles ; l'aventureux de Tahiti ira jusqu'à trouver dans la coupe d'un conifère, les lignes maîtresses d'un de ses tableaux (de quoi ravir, j'imagine, l'auteur du « *Carnet du Bois de Pins* », aussi bien que l'inventeur du *frottage surréaliste*). D'autre part, le prestige grandissant des figures singulières du passé, va jusqu'à porter des œuvres obscurcies par un dédain séculaire, aussi haut que celles des « heureux gagnants » de la Tradition. Ceci

reconnu, il convient d'admettre ce paradoxe : plus que jamais, et singulièrement à cette heure, l'artiste cherche à se pourvoir de lieux communs, de répétitions, d'interdictions, et moralement de... rentes. Au beau milieu de ce renversement des Tables, le peintre moderne et son cortège d'amis en viennent à prononcer des formules comme celles-ci : rimes plastiques, métaphores picturales, lois de la peinture... Je connais un bon garçon dont toute l'esthétique consiste à prendre la partie pour le tout : la moustache pour le gentleman, le grain de beauté pour la dame; et n'oublions pas l'astucieuse *catachrèse* (le bras du fauteuil devenu des plus entreprenants) à laquelle l'auteur de ces lignes sacrifia — il l'avoue ! — à quelques reprises. Parallèlement à la littérature, la *terreur* dans les œuvres trouvera son adoucissement dans la convention des titres : *nature morte*, *odalisque*, *composition*, ou au contraire, une peinture à l'aspect rassurant, de tout repos, par sa technique, cherchera parfois son dépaysement à l'aide d'une légende *terrifiante*. Il n'y a pas dans ces compromis, matière à moqueries, mais il sera tentant de voir dans tout ceci, le halo mélancolique d'un commerce interrompu et regretté, la nostalgie d'une éloquence éprouvée; le souci de la « respectabilité », les traces de l'ironie romantique, ou tout simplement des efforts divers en vue de l'édification d'un nouveau décalogue.

L'âge d'or. La mode et aussi une valable intuition, veulent voir dans les travaux des enfants, le modèle d'un art pur et par essence, vierge de rhétorique. Aussi bien, puisque triomphe le primitivisme, pourquoi ne pas chercher nos sauvages à portée de la main ? — le beau piège ! Nous savons tous que passée la huitième année, s'en est fait de notre occidental sauvageon : l'empreinte sociale altère instantanément sa vision et le fait trembler (déjà) devant le concept de la Faute : ne pas être compréhensible ! Adieu. Nul espoir d'imiter l'âge d'innocence, à jamais perdu. L'innocence ? L'impressionisme, à un moment, tendait à en tenir lieu; mais ne tarderont pas, venant d'Aix, la revanche de la conception sur la perception, *l'instinct* architectural, l'ordonnance ; et puis venant d'Arles et d'Auvers, la flamboyante *hyperbole.* Avec le symbolisme, s'annoncèrent illusoires la volonté d'archaïsme, la tentation de la pureté. Plus près de nous, l'esprit du nord souffla à ses disciples le vent gelé de l'*abstraction ;* mais renoncer à l'objet — au sensible — éluder toute résistance, n'est pas un moindre leurre. Faire l'enfant ou faire l'ange n'oriente ni l'adulte, ni l'ascète vers la fraîcheur des sources.

La voie libre. Trop louvoyée. Au fait : les catégories du *beau*, du *grotesque*, considérés comme *absolus*, et en thèse générale, tout ce qui tenant lieu de rhétorique en peinture, anciennement, n'est plus. Quelques-uns de ces prestiges : *fini*, *point de fuite*, *trompe-l'œil*, en seront réduits à n'être plus que jeu médiocre pour parodistes de l'inconscient, ou prétexte à quelque anachronique tour de force. Mais sous un masque d' « avant-garde » se préparent parfois les pires retours ; l'Ecole attendrait-elle d'être ressuscitée ? et dans toute sa gloire...

Voyons, de préférence, ce qui déjà s'impose. Par exemple, à l'abusive perspective italienne (une des pierres d'angle de l'art de peindre depuis la Renaissance) trop souvent génératrice d'inertie, s'est substituée la notion d'un espace pourvu d'énergie. Il n'y a plus que le changement, et son allègre acceptation, le peintre ne se place plus « devant » la nature, il sait qu'il en fait partie. Le monde se recrée. Evoquant ce programme d'envol et de fête : promesses en partie tenues de nouvelles valeurs, qui conduiront sans doute à un nouvel ordre plastique, ma pensée va à une certaine « *Leçon de musique* » ou encore — récent chef-d'œuvre — à un tapis vert où la boule rouge et la boule blanche me mènent aussi loin qu'une trajectoire d'astre.

Assez d'escrime. Danser vaut mieux, aussi près que l'on soit du volcan. Pourquoi ne pas se réjouir ? — Les réticences imposées ; les sacrifices consentis par le peintre d'autrefois au descriptif, à l'imitation, au « renseignement », ont fait place à l'affirmation violente. — *Les tigres de la fureur de peindre sont plus sages que les chevaux savants de l'académisme*. — Tout est permis. Et puisque tout ce qui est négligeable aux yeux de l'Utilitaire, est gain pour l'inventeur lyrique, puisque l'activité du peintre sera de moins en moins requise pour servir à des fins préméditées ; avarement précises (la docile photographie — passivité du document et partialité de l'emploi — suffisant amplement à toutes les entreprises publicitaires) la peinture vivra ses plus beaux jours. A cette réserve près (considérable) qu'elle ne soit pas contrainte à renoncer à ses luttes libératrices ; voire à ses orgies, à ses égarements ; — qu'elle ne soit pas invitée à se renier, ou plus simplement à disparaître. Tolérée, sinon admise par le Prince, conduite par le peintre et l'esthéticien à une quête plus approfondie du *mouvement*, elle sera, enfin, renouvelée : à la fois lyrique et tragique. A hauteur de la vie. A l'échelle du vertige.

ANDRÉ MASSON.

LE CORPS

Rien de plus que le corps,
La voix et la réponse,
Rien de plus que le mur
Qui répond à ma voix,

La plage renversée,
Eblouissante ou sombre
Et le corps vertical
Sur lui-même appuyé.



Evidence du mur.
Tout geste est inutile.
Arrêt devant le mur
Comme en face du chien.

Si tu cherches le corps,
La sueur et la fièvre
T'obscurciront les yeux
Remués comme l'eau.

Si tu cherches le corps
Ainsi qu'un fruit farouche,
L'écume sur ta lèvre
Affaiblira le goût.

Le corps est devant toi,
Il est beau, il est sombre,
Sa peau développa
L'espace de tes mains.

Le corps est devant toi
De femme et solitaire,
Epaule du destin,
Gorge du jugement.

●

Objet, raison, lueur,
Epée ou solitude,
Hanches double torsion,
Jambes jet permanent,

Ventre cercle fermé,
Seins volume de l'aube,
Front immobilité,
Lèvres durcies au feu.

Qui dit — il s'en ira,
Comme on le dit d'une ombre,
Ne s'est jamais heurté
Au soleil de la peau.

Qui dit c'est un buisson,
Un brasier, une danse,
Ne s'est jamais plongé
Dans sa ténèbre bleue.

•

Si quelque mouvement,
(Chevelure incertaine,
Bras qui m'ont entouré,
Ventre gonflé de sang)

Ressuscite le corps
Ailleurs qu'en sa présence,
S'il renaît de la mort
Dont il a frissonné,

Lac trop subitement
Transformé au passage
Sur le spore et l'odeur
D'un souffle sans pitié,

Alors si mon amour
En a fait cette épave,
Qu'au flambeau de ma voix
Un astre évanoui,

Que le corps sans regard
Comme une bête morte,
Absorbe le tombeau
Dont l'a nourri le vin.

•

Le ciel s'est déchiré
Avant qu'il fasse sombre,
Les formes en passant
Perdirent leur couleur.

La langue de minuit
Lèche la vitre obscure,
Espace de velours
Aux étoiles de sel.

Un grand scintillement
Double toutes les choses.
Le mur silencieux
Garde l'ombre des mains,

L'empreinte, la sueur
Des mains qui le gravirent
Afin de le graver
D'un double dénuement.

•

Rien de plus que ce corps,
Cette chose solide,
Légère à soulever,
Brûlante au fond des yeux,

Dure au centre des bras,
Evidence de l'ombre,
Invisible à celui
Qui n'y voit que de jour.

J'ai donné ce que j'ai.
La dormeuse profonde
Hors de son corps nouveau
Suscite le désert.

Immobile et perdu,
Deux corps dans une chambre
L'un en lui-même clos,
L'autre en l'autre aboli,

Chair vivante pourtant
Et cherchant son visage
Soudain qui l'éblouit
Dans ce miroir fermé.

JEAN TORTEL.

LE ROI DU SEL *

Pâquettes. — Où l'on entend parler le Roi du Sel. — Il a peur des prêtres, il ne sait pas qu'il est un officiant. — Un jugement hérétique sur la parole et la pensée. — Le vaisseau qui rend le vin amer. — La croix de sel.

Le Lundi de Pâques nous nous levions matin et, les uns à pied, les autres sur des ânes, nous gagnions à travers champs un oratoire carré où le curé célébrait la messe pour une fois.

Sous le toit délabré, les pèlerins poudrés de soleil s'entre-regardaient sans embarras, comme si chacun y était venu à la prière de tous les autres.

Pas d'ornements visibles, point d'idoles ! Il arrivait qu'entre les souches du seuil le sabot d'un bœuf déterrât une minuscule poupée de bronze, une Isis.

Le nom de Saint-Brancat, appliqué à ce lieu consacré, ne rappelait rien à personne. On ne savait pas à quels dieux il apportait les vœux et oraisons.

Après un déjeuner au soleil, nous reprenions le chemin du village, mais y pénétrions en bandes, avec des mines d'étrangers, dédaignant les maisons pour les caves qui avaient ouvert leurs portails. Les viticulteurs y recevaient nos souhaits entre le pressoir et les foudres.

Nous nous désaltérions l'un après l'autre dans un haut verre à apéritif dont le pied manquait. Ainsi dépourvu, le récipient ne se posait qu'à l'envers. Sur le bord du pressoir où on l'avait retourné, le minaret de cristal dessinait une fine lèvre rouge : la dernière goutte du breuvage avait tracé en s'écoulant la figure symbolique d'une libation. Le verre n'était jamais

(*) Ces pages sont extraites d'un volume à paraître prochainement aux Éditions des *Cahiers du Sud*.

rincé. Le vin qu'on y versait le lavait de celui qu'on venait d'y boire.

Dans un haut bâtiment voûté un homme d'âge mûr nous reçut.

Il m'inspecta de son bel œil bleu, vite détourné vers l'aîné du groupe qui le provoquait.

— Vous aviez des raisons pour nous attendre dans votre cave au lieu d'aller comme les autres à Saint-Brancat et d'en revenir avec nous ?

— Comme je n'ai plus votre âge, répondit-il, cela me dérangerait d'écouter le curé.

— Vous trouvez qu'il parle trop, demandai-je ?

— Il parle, jeta-t-il, et c'est trop.

Après ces mots l'homme repoussa difficilement le portail monumental qui claqua derrière nos talons, nous séparant de la route ensoleillée ; et, tandis qu'il furetait les abords du pressoir, nous laissa dans les lourdes ténèbres odorantes. Quand il revint, grommelant des paroles rieuses, je l'interrogeai sur le prêtre et, justement, il ne pensait à rien d'autre et me dit avec un empressement un peu forcé :

— Tu ne l'as pas vu se débattre ? S'il taisait son idée, il lui semblerait qu'elle l'examine, et il s'apercevrait que là où elle regarde, il n'y a personne.

Nous avions resserré notre cercle. Un pâle rayon, entré par la chatière, éclairait le sol de terre battue, répandant sous les foudres une aurore dérisoire, un jour de souris, fit soudain observer mon frère ; et je croyais entendre encore notre hôte autour de nous quand une bougie s'alluma à quelque distance, enveloppant son profil rajeuni dans sa tremblante et rouge lueur.

Je marchai, non sans hésitation, vers la flamme et le chandelier s'éleva comme pour me happer dans un filet lumineux.

— Ici, ce n'est plus l'ombre d'autrefois, me disait le porteur de flambeau d'une voix grossie par la résonance des murs. Il n'y fait pas tout à fait noir. Cependant, un curé devrait s'habiller de rouge pour y être vu.

— On dirait, murmurai-je en l'accompagnant seul, que vous craignez de le rencontrer chez vous.

Non : il ne craignait pas ceux qui se lavent les mains au moment de boire. Et celui-là, encore moins que les autres. « Il est plus poltron que sa peur et

plus bavard que la poltronnerie... Il fait pisser de l'eau dans son vin pur ».

— Vous croyez qu'il faut du courage pour courir les messes ?

— Il en faut beaucoup, fils, dès qu'on n'est plus celui dont on a l'air. Lui, il écoute son pas de l'autre côté de l'existence.

Je le suivais. « On a peur » dis-je machinalement, tandis que je respirais avec précaution une étrange odeur noire qui mêlait l'humidité et la poussière.

— Justement, s'écria-t-il, et c'est pour tous la même terreur ; mais lui, il la mange et il la boit ; il s'en engraisse et après, il voit des épouvantails partout. Allons ! tiens la bougie au-dessus de ma tête, les autres nous attendent, je ne peux pas me dispenser de descendre dans le caveau.

Et, le voyant se consulter devant un escalier de pierre velue, je lui tirai quelques excuses gênées, en réponse à l'offre maladroite de le remplacer.

Il ne craignait pas les ténèbres. « Mais la nuit, me dit-il, ne vaut rien à personne quand elle est enfermée ».

— Vous redoutez, lui demandai-je, la nuit du sous-sol ?

— Je n'aime pas m'y trouver seul. Ne me parle pas de l'ombre qu'on emprisonne. Elle est la vie de ceux qui ne sentent plus leur prison.

— Vous croyez que cette terre couvre des squelettes ?

Il ne le croyait pas. « Pas des ossements, me dit-il. Tu n'es pas au cimetière. Mais des pierres à figure humaine ».

— Là où je suis ? » C'était un peu plus loin, au bas d'une rosace aveuglée, qu'il fit apparaître en levant la bougie. Il promena la lumière sur le mortier qui bourrait l'ouverture et murmura :

— Ce que le jour n'a pas aidé à enterrer n'est jamais mort.

— Et le vitrail, demandai-je, où est-il ?

— Le vitrail ? il est dans le bouquet de mon vin rose ». Il me passa la lumière. Je la tenais à bout de bras, ramassant la nuit sous le ventre des foudres. Sans se retourner, il descendit dans le caveau.

Quand le bonhomme me reprit la bougie, il serrait dans sa paume une broche dont je ne voyais que l'agrafe; et, entre le pouce et l'index, présentait un calice d'argent cabossé où se devinait l'empreinte d'une croix. Il planta sa bougie sur une barrique et, à travers le roulement amorti des carrioles et le chant ivre de la route, nous demanda en élevant la voix d'une réplique à l'autre, dans quel récipient il nous plâirait de goûter son vin de roche. « Le plus grand » répondit l'un de nous.

— Le bon bol, répondit-il, c'est le plus long à vider : du moins tu lui laisses le temps de se remplir avec ta soif. Il avait tendu au suivant une encombrante mesure de métal et, esquivant sa protestation : « Bois, bois, pria-t-il, ta timbale n'est pas plus lourde qu'il ne faut ».

J'avais saisi une tasse; le bonhomme m'attrapa l'épaule.

— Toi, me dit-il, tu n'as pas nos habitudes : la dernière goutte sera pour toi.

Le soleil baissait, plusieurs vignerons nous avaient reçus, la tête me pesait. Avais-je posé une question ? les mots qu'un individu prononce n'atteignent jamais sa mémoire.

— Je remplirai pour toi, me dit-il, le vaisseau qui rend le vin amer. Il faut l'empoigner à deux mains, et il est si lourd que tu le videras sans t'en apercevoir.

Comme il se penchait pour emplir le calice je devinai que ce vase d'argent où je voyais s'ensoleiller le breuvage avait ici même annoncé l'Offertoire. Nous fêtions Pâquettes dans une chapelle désaffectée.

J'appuyais mes lèvres sur le rebord de métal; élevant sa bougie, le bonhomme m'enveloppa de clarté et, dans l'oblique profondeur du vin sombre, fit apparaître mon visage pâli par l'ivresse commençante, tandis qu'une sphère de silence se fermait, me semblait-il, en me soulevant.

— Eh bien, me dit enfin l'homme, tu as bu le vin jusqu'à la dernière goutte et tu es aussi pâle que si on te retirait de la mer. Tu croyais avaler mon rancio, c'était de la nuit que tu buvais, mais sa dernière goutte t'a ranimé, elle fait briller ton regard comme s'il sortait de l'enfer. Il ne fait jamais noir pour le jour que tu as dans le sang, tu entends, face de crabe, et celui qui vivra jusqu'à la fin du monde n'aura qu'à semer de la terre pour relever le monde.

Il n'est homme qui ne le dise et chacun le comprend à sa manière. « Patiente, goutte d'eau, que le temps te fasse des yeux ! ».

Sa main s'ouvrait. J'aperçus une croix incrustée de minéralisations couleur d'amiante ; et je l'avais à peine vue qu'il l'épinglait à mon veston par une pointe qui la doublait.

J'avais cru reconnaître un des modèles de laiton que les bohémiens vendent quelques francs après les avoir mis à cristalliser sous les eaux sursaturées d'un étang.

— C'était une croix de cristal, me dit-il. Quelqu'un l'avait abandonnée dans une eau claire qui la faisait invisible, mais elle n'étais pas cette eau ; et elle n'a eu qu'à se connaître pour croître.

— Un autre est passé comme personne ne la cherchait plus. Il faisait soleil et elle éclairait la transparence. Je te la donne, et si jamais tu apprends pourquoi, ni les vieillards, ni les années n'auront plus rien à t'enseigner. Prends garde de ne pas la confier maintenant à l'étang où elle a fleuri : tu la ferais disparaître.

Le soleil tombait. Quand nous nous retrouvâmes sur la route, un reste de jour unissait l'étoile du soir à la clarté d'entre les eaux. Contournant le bourg pour retourner au logis, nous longeâmes le rivage et vîmes les ailes en croix sur le ciel d'un goéland couleur de cendre ou de fumée qui, à maintes reprises, gagna de la hauteur avant de fondre sur une proie qu'à chaque coup son ombre paraissait lui ravir...

Ivre à me croire endormi, je rêvais que l'oiseau visait en vain dans sa chute une croix de sel qu'en s'élevant il avait attirée à la surface du flot. Et, quand je demandai le nom de l'homme qui nous avait si généreusement reçus, je crus entendre sans m'en étonner que tout le monde l'appelait le roi.

Ma grand'mère exprima le jus d'un citron dans une tasse de café et me fit boire ce mélange. Pas un ivrogne n'expérimentera cette recette sans accorder son estime à la terrible épouse du ressuscité.

JOE BOUSQUET.

LE DROIT DE REGARD *

POETE

Il vivra seul
Avec ses enfants
Des monstres

Il n'aura pas à rougir de leur mère
Ni de leurs péchés de jeunesse
Ils auront l'âge de raison
Sans renier celui de l'innocence

Il vivra seul
Plié au sort commun des hommes
Mais plus heureux
Plus convaincu
Tenant sa vie tout entière enfermée
Dans le besoin qu'il en aura gardé

Comme une source dans un verre.

(*) Poèmes extraits d'un recueil à paraître prochainement.

NAINE

Elle fait son lit
Dans l'abus de tout
Rien ne la mine
Elle refuse les secours du cœur
Les roses tièdes du sourire
Pour plaire aux requins du siècle

Belle comme le plomb
Elle ne brille qu'aux blessures
Elle est chienne et s'habille en niche
L'amour la choisit pour revanche

Elle se taira comme les autres
Avec l'âge quand son tour viendra
Elle aura le corset d'usage
La robe grise l'orgueil maté
Et méchante par habitude
Elle n'aura gardé de la jeunesse
Que le poison des exigences.

CHIENS

Tous ces chiens ont du mal à se voir chiens parmi ces hommes.

Le plus petit espère les secours de sa misère.
Le plus gros se fait monts et merveilles de ses os.

Et celui-là, tout en regards, en eau, en larmes, attend patiemment la rose épanouie des coups.

LA PEAU DE L'OURS

Laide femme
Plus laide que le sang caillé
Monstrueux assemblage
D'os vernis et de cendres

Mouton haineux
Qui perds ton sexe à chaque effort pour le montrer
Bonne bête de somme pour aveugles

Laide femme
Privée de goût fruit de quelle saison

De ta laideur
Tu fais une morale un bien
Tu t'armes de vertu pour n'être pas en reste
Avec ces femmes de plaisir
Qui de leurs yeux et de leurs seins dressés
Font honte à ta présence trop honnête.

PORTRAITS

La belle saison ménagère de ses charmes. La belle saison prodigue de ses vertus. Elle tient tes yeux en haleine, les colore d'infime misère, les arme de désespoir.

Une neige petite, un minuscule hiver dans le creux de la main. Où vont les eaux de fer vont les roses lourdes. Leurs pétales se font des politesses, leurs parfums brassent le sang. Où vont les roses naissent les roues vierges d'espace, éprises de leur forme mûre plus que du voyage. Belles roues que la lumière ne pourra jamais évincer, elles ravagent les cœurs où gît le temps déchu de ses pouvoirs.

Du bout du monde. Ce sont des mots dont tu as faim. Ma joie n'est jamais assez transparente à ton gré, elle n'est jamais assez apparente. La douceur de voir ou de t'aimer.

Les palais embrasés ont chassé leurs maîtres.

De l'herbe d'aube au crépuscule des rivières, la route est simple, un chemin d'erreurs. Un fil limpide joint la faveur du jour à ton souvenir. La cendre scelle les fontaines. Je n'ai pas fini de t'aimer.

Je n'ai pas fini de donner raison aux métamorphoses. Le soleil plonge ses bras noueux dans la fange, et moi je dors, je dors, je ne cesse plus de dormir, enfoui dans la douceur de ton corps répandu, les mains à hauteur des merveilles, un sourire clair posé devant moi, — les fleurs de mon immobile jeunesse.

AMOUREUSES

Les belles amoureuses ont le soleil dans leurs seins [durs
Elles luttent contre les ombres
Elles gagnent contre la mer
Le jour sur leurs yeux clos fait monter les orages
La nuit ouvre leur sexe aux délires du vent
Et toutes nues et toutes blanches
Comme un nœud de miroirs sur le sens de la vue
Elles comblent les bras des amants naufrageurs.

Les ongles et les reins n'ont pas de servitude
Le clair chemin qui va de la nuit à la nuit
Est couvert d'une foule pure qui chemine
Avec des armes des larmes des chansons
Moissonnant tous les cris fécondant tous les songes
Gravissant les sommets enneigés du matin
Pour découvrir le champ d'une lutte nouvelle
Et l'étroit infini qui loge dans les mains.

Les belles amoureuses ont les mains de leurs rêves
Accordées aux désirs qui brûlent dans le vent
Elles se rient des vertueuses semences
Leurs graines n'ont pas d'innocence
Leurs graines vont les ailes bien ouvertes
Et remplissent le ciel et criblent l'avenir
D'un vol resplendissant qui nie pouvoir mourir.

LA FILLE LA PLUS NUE

Je suis la fille la plus nue du monde. Je n'ai que ma bouche et mes seins légers, je n'ai que mon ombre entourée de flammes, et les fuseaux orageux de mes jambes pour tisser la soie des jours amoureux. Je n'ai de trésor que moi-même. Je suis l'abeille solitaire perdue dans le grand soleil, loin des herbages, loin des sources, l'abeille mère de la ruche, et le miel coule goutte à goutte de ma plus intime blessure.

Le désir me prend, le désir me quitte, je suis toujours nue et toujours entière, et dans le plaisir où je plonge aveugle, c'est encore ma vie que je persécute, c'est encore le feu que je poursuis à perdre haleine.

La mer lointaine, riche en semences, riche en merveilles diamantines, baigne mon corps de part en part et le traverse. La mer danse au fond de mes veines avec le sang brutal et cajoleur. La mer salée palpite entre mes jambes, et le bruit des petites vagues couvre la voix de l'univers.

O bouche qui me mets au monde, mains qui donnez épaisseur à ma chair, mains viriles qui me sacrez dans ma vérité opulente, ô regards débordants de sève, que serais-je encore sans vous ! Je ne suis

rien, mais je suis reine quand l'ovation du désir mâle soulève vers moi ses couronnes lucides... Au fond des ténèbres, dans l'enchevêtrement des muscles et du sang, repose l'œuf de lumière que le plaisir va féconder. Certitude de la vie ! Il ne faut qu'un cri pour éclore, il ne faut qu'un cri pour nommer la récompense fabuleuse. La marée sombre qui m'enlève quand je me referme sur l'homme si dur, dresse mes seins, gonfle mes lèvres et couvre mes paupières minces d'un sable d'or et de feu. C'est un orage consolant, c'est un diamant roulé dans ma gorge profonde, c'est un ciel de pierre et de limon pour répondre au stupide azur !

Au pied des monts et des forêts, au pied de la haute falaise givrée de sueurs et de larmes, j'étends mon corps nu et sans tache, comme un miroir. Miroir à capturer la flamme, miroir à cajoler la mer, face ruisselante de sperme où l'espoir de l'homme, loup traqué, graine d'eau pure, reconnaîtra toujours son plus certain visage.

LUC DECAUNES.

MA DEMEURE

Ce n'est pas très humide, seulement, lorsque les pluies ont duré longtemps il se produit une infiltration dans un coin près du sol. Comme celui-ci n'est pas tout à fait horizontal (peut-être l'a-t-on fait ainsi exprès) l'eau n'envahit pas complètement ma résidence, mais reste limitée à une petite mare triangulaire qui se résorbe d'elle-même avec le temps. Disparue, sa trace se marque en premier par une couleur plus foncée du sol, puis la terre se craquelle, se fendille et devient presque blanche. Quand l'eau doit revenir le même phénomène se reproduit en sens inverse de sort que je sais parfaitement toujours où en est l'état hygrométrique de l'extérieur.

Cette eau, ainsi filtrée par les masses de terre qu'elle traverse est parfaitement claire, douce au goût, je la pourrais boire. Dans les premières années elle présentait il est vrai une légère saveur de chaux, sans doute pour avoir traversé les joints en mortier de la partie basse du mur. Actuellement, plus rien, sauf cas exceptionnels. En effet, bizarrement, la chaux que cette eau tenait en suspension s'est peu à peu déposée en bordure de la mare et non pas sur tout le fond de celle-ci comme il eût été normal. C'est seulement en période de très hautes eaux que la crue atteignant ce relai le dissout à nouveau. J'ai eu le temps d'étudier cela de près.

Les murs de ma demeure sont bruts, en pierres sommairement taillées et jointoyées. L'entrepreneur a sans doute fait payer comme s'il avait utilisé seulement du granit bleu, mais n'a pas hésité à laisser poser ici et là une pierre moins dure (moins chère) poreuse et rougeâtre qui s'effrite au simple toucher. Je ne m'en plains pas outre mesure, cela distrait ma vue. Il y a aussi un assez gros fragment de quartz

sur lequel, durant un court instant chaque jour tombe LE rayon de soleil. C'est alors une féerie, toutes les couleurs du prisme s'étalent fugitivement au sol.

Lorsqu'on n'est pas pressé par le temps, l'on peut juger du travail des hommes. J'ai déterminé les parties de murs qui ont été faites par chaque ouvrier : un rien de différence dans la façon dont la truelle a lissé le mortier m'éclaire assez. Et même, j'ai appris que tout cela n'a pas été mené d'une seule venue. Le chantier a dû rester à découvert longtemps pour être ensuite repris, toutes les pierres du bas, et les joints entre elles surtout, sont brunies et comme usées par l'air et la pluie.

La demeure du dessus, qui elle est un rez-de-chaussée, n'est point habitée. Je ne peux du reste pas l'atteindre. Des gens y viennent de temps en temps, à certaines époques plusieurs jours de suite pour de courtes visites ; puis de longs mois s'écoulent sans que la porte s'ouvre. C'est le bruit de cette porte grinçante qui me renseigne.

La demeure du dessus, je la connais mal, j'y suis seulement passé une fois, mais j'ai eu le temps de l'admirer malgré tout. La lumière y arrive par la porte dont le verre est protégé d'un fer ouvragé et aussi au travers d'une fenêtre petite mais de proportions agréables, ornée de vitraux.

En face de l'entrée une console à nappe de dentelle porte un vase où l'on peut sans doute placer quelques fleurs coupées. Une chaise basse recouverte de velours permettrait de se reposer commodément. Moi, je dois m'accroupir sur le sol, ou bien alors m'asseoir sur une des caisses. Dans ce cas ma tête heurte une autre caisse posée sur des pitons scellés au mur. Elle se trouve exactement au-dessus de la première et je suis obligé de me tenir penché en avant dans une posture incommode.

Il ne faut pas chercher à savoir ce qu'il y a dans ces caisses, elles sont bien closes et leurs couvercles étroitement fixés par des vis qui quoique très oxydés tiennent encore solidement.

UNE AUTRE MAISON

L'entrée du hall est vaste, de plan carré, son plafond en coupole surbaissée fait d'un métal poli à reflets jaunes. Au centre de cette coupole se trouve une sphère de cristal, calottée d'acier à sa partie supérieure, elle est maintenue en l'air par l'effet d'un flux magnétique convenablement réglé. Toutes les heures le flux s'interrompt pendant une fraction de seconde et la boule choît d'une hauteur chaque fois la même et calculée de telle sorte qu'à son niveau le plus bas, la sphère demeure encore hors d'atteinte des hommes, même grands. Lors de cette chute le cristal entre en vibration et l'appareil sert ainsi d'horloge sonnante pour toute la maison.

Dans les soixante minutes qui suivent, la boule remonte lentement à son point de départ. Elle est remplie de vapeurs de phosphore qui répandent une lumière faible mais suffisante quand vient la nuit.

Le sol du hall constitué de dalles en pierres noires et blanches forme un damier de quatre-vingt-une cases.

Il n'y a pas de meubles dans cette entrée, mais de nombreuses portes s'y ouvrent et naissent plusieurs escaliers.

Le départ du premier escalier est en face de la porte d'entrée, il élève tout d'abord une volée droite dans laquelle la hauteur des marches croit régulièrement suivant une progression géométrique de raison deux, cependant que leur largeur varie de façon inverse. Il est ainsi tout à fait difficile d'atteindre le premier palier qu'on voit en haut de cette montée bornée sur chacun de ses côtés par un mur

de pierres aveugle, d'autant qu'il n'y a point de main courante pour aider à l'ascension.

Lorsqu'on a pu prendre pied sur le palier on s'aperçoit que partent de là deux nouveaux escaliers se faisant face dans des directions perpendiculaires à celle du premier. Ils sont beaucoup plus étroits que le précédant, cette faible largeur est encore soulignée par la hauteur de leurs plafonds en croisées d'ogive. Les parois de ces sortes de tunnels montants sont faites de glaces si bien ajustées qu'on peine à découvrir les joints.

A l'extrémité de l'escalier de gauche se présente une porte sans serrure, simple battant qu'un appareil pneumatique ramène dans sa position de fermeture.

Au bas de cette porte une plaque de cuivre est vissée, qui permet de la pousser du pied sans égratigner le bois précieux. Cette porte ouvre directement sur l'extérieur. Il faut savoir que la façade où elle a été percée se trouve bâtie à l'extrême bord d'une haute falaise qui domine une vaste plaine dans laquelle serpente une rivière parmi les peupliers.

L'escalier de droite est peu utilisé car il se termine en impasse. Pas d'autre éclairage en ces escaliers que la faible lueur qui vient du hall et s'accroche aux murs-glaces.

Les marches sont de granit bleu.

Revenons dans le hall.

De chaque côté de l'escalier dont il vient d'être parlé en premier se trouve une porte.

Celle de gauche permet de pénétrer dans une pièce éclairée par un jour de souffrance à fer maillé et à verre dormant. Pièce nue, qui semble cubique, tapissée d'un papier à grosses fleurs jaunes et noires, cœurs argentés.

Au milieu du plancher un puits a été creusé, sa section dessine un carré dont les diagonales sont hortogonales à celles de la pièce elle-même. Une balustrade en bois fort ouvragé garde des chutes. Il est impossible de distinguer, faute de lumière suffisante sans doute, le fond de ce puits. Peut-être

atteint-il le niveau de la rivière; en tous cas le bruit des corps qu'on y précipite, à leur contact avec ce qui est l'extrémité inférieure n'est pas assez fort pour être entendu à la gueule.

Pièce de peu d'intérêt, comme on voit.

La porte de droite ouvre sur une chambre à coucher au mobilier faussement médiéval (cathèdres, etc...), celle-ci communique avec une pièce de dimensions identiques, mais meublée dans le style Henri II. Par des portes qui se font face on peut ainsi parcourir une véritable exposition de meubles. Toutefois il est à remarquer que chaque lit est préparé, la couverture faite. Dans la dernière de ces pièces (mobilier moderne) un grand miroir est vissé au mur en face de l'enfilade des ouvertures. Ajoutons que chacune de ces chambres est éclairée par une fenêtre ronde genre œil de bœuf.

Si les mobiliers sont en parfait état les planchers vétustes, présentent en maints endroits des fissures et des trous, paraissant faits par de gros rongeurs, grossièrement obturés à l'aide de plaques en fer blanc qui manifestement ne sont que les flancs de boîtes à conserves aplanis, ou encore avec des planches provenant de caisses et sur lesquelles on peut encore lire par places des lettres noires peintes au pochoir.

Du hall part encore un couloir qui tous les quatre pas tourne à angle droit une fois à gauche une fois à droite. Il est éclairé par des globes électriques. Des portes s'y voient de chaque côté également distantes les unes des autres et qui permettent de pénétrer en des cellules meublées chacune d'un bas flanc et d'un siège de W. C. avec lavabo. Les fenêtres sont grillées, leur rebord inférieur hors d'atteinte ; elles sont munies d'une garde en bois placée extérieurement de façon telle qu'on peut de la cellule apercevoir seulement le ciel.

A l'extrémité de ce couloir un escalier en colimaçon taillé à même le tuf du sol conduit à une cave de forme irrégulière où se trouve le trésor. C'est une châsse en cuivre ornée d'émaux champlevés représen-

tant des scènes érotiques. La châsse est posée sur un simple billot de bois. Il est impossible de savoir ce qu'elle contient car son couvercle est soudé au corps. Cette pièce d'orfèvrerie est violemment éclairée par six projecteurs dont les pinceaux lumineux frappent les quatre faces et les deux pentes du couvercle.

Par un passage bas qui s'ouvre dans le mur du hall à gauche lorsqu'on passe l'entrée il est possible, en se déplaçant sur les genoux, d'atteindre une porte dont l'ouverture est à secret. Certains en manipulant à tâton les trois boutons moletés qui commandent la serrure sont parvenus à faire jouer celle-ci. Ils ont alors pénétré dans une vaste pièce où sont accrochés les portraits de Francis Bacon, de Rossignol et de Cospi. Mais il leur a été impossible d'examiner ces toiles de près car la porte fort lourde et légèrement penchée sur la verticale se refermerait par son propre poids si on ne prenait soin de la maintenir ouverte.

En face de l'entrée du précédent passage un escalier de bois descendant conduit à un réduit où s'ouvrent trois portes. Le première donne accès à une pièce dont le sol de marbre noir porte en rouge la trace matérialisée du méridien de l'immeuble et sert à connaître son exacte orientation.

La seconde à une pièce identique en ses dimensions au milieu de laquelle est plantée une borne indiquant la distance de l'immeuble au point origine du monde.

La poignée de la troisième qui est une sorte de bec de cane joue très facilement mais la porte elle-même ne peut s'éloigner du chambranle que d'une distance inférieure à sa propre épaisseur de sorte qu'il n'est pas possible de connaître sur quoi elle s'est un jour fermée.

Dans le hall s'ouvre aussi la cuisine qui commande elle-même une chambre où se trouve la plus belle collection de feuilles à découper qu'on puisse voir.

S'ouvre enfin l'accès de la tour ronde ; au sommet une potence.

J.-M.-A. PAROUTAUD.

POÈMES

Ses yeux retirés de la mer, sa chevelure
Or en lambeaux, comme la vague dénouée,
Son rire sur mon cœur brusquement dégrafé,
La longue nuit qui nous mêlait dans ses mains pures.

Danse d'oiseaux dont l'ombre est magique écriture
Ses longs doigts peints par l'énervement de l'été,
Sa jambe merveilleuse où j'ai trop habité,
Arbre plein de venin dont je bus la blessure,

Glissant contre la mort quand elle effleure l'onde,
Tiède en ma paume encore la rondeur de sa joue,
Maintenant pureté d'un ciel qui me déjoue
Sa voix criant soudain sa brûlure profonde;

Tout ce tendre appareil dont le manège emprunte
Cet arbre comédien qui voit par ses genoux,
L'insecte aigu, l'hiver et ses feuilles de houx,
L'acide azur et l'enfance défunte,

O sommeil rends-les moi qui changes mes profils,
Renard voleur et plein de prudences limpides !
Vois, ma lisse douleur n'a rien qui t'intimide.
J'aime nos longs secrets dévidés fil à fil.

Sur le gel bleu des nuits, ton savant sortilège
Tente sauver ce corps du rire de la mer;
Elle tombe à genoux devant tes coqs d'éclairs,
Et, vois sur la prairie tomber la neige...

Ce prince au long fusil que je peins sur les murs
Filles, garçons, froissant de ses pieds comme une
[herbe
Jeune Calchas, qu'est-il ? Un augure nouveau :
Ainsi jadis le cœur de la biche ou l'oiseau...

Voleur pendu à la pique de l'ongle,
Rouge purin souillant d'un chiffre obscur la nuit,
Es-tu la lymphe pure ? aux narines du Sphinx
Ce noir vrombissement de sauterelles ?

Homme aux jambes de crin, aux mains de buis,
Homme dont la parole est un morceau d'insecte,
Orage niais balançant sur sa tige, réponds !...

— Le long tombeau si fluide où je trempe ma jambe
Ne garde rien, n'espère rien de ma beauté.
L'insolite assemblage où je suis imbriqué
De peau pâle, d'œil noir, de cheveux et de lèvres
Vainement dedans lui, cherche à se disculper.

Mais je ne serai fleur comme Narcisse...

La mer, danseuse aiguë, ruche de libellules,
Mélangeant les soleils à ses loups écumants,
La longue mer rivant à sa dent qui se dore
Une langue bouclée comme l'œil du printemps,
La mer, dans le fracas de ses chars d'acier bleu,
Froissant sa peau calcinée de lunules,
La mer soit mon désir et son cri rigoureux.

Une étoile nombreuse a trempé dans tes yeux,
Je les voulus une bague à mes doigts;
L'arbre ineffable a poussé dans ta voix
Qui me forma ce gosier gracieux.

Mais la tiédeur de tes pelures bleues,
Le feu glacé de tes fragiles lampes,
Tes chats profonds aux regards vénéneux,
L'égalité qui te balance,
N'ont tant doré mon exigence
Ni de l'amour le plus clair feu,
Que nageur je ne sache en tes réseaux surprendre
Ta dent cruelle et ton ongle couteau.

En ta ceinture tremble l'île,
La mince anémone captive,
Une barque et son homme aussi;
De cette ineffable capture
Ton écume s'exalte pure
Et l'abondance sans souci
D'une musicale annelure.

Eux, venus sur la mer, coiffés d'or et de menthe,
Pétrifiés déjà sur des bancs d'écoliers,
Les lyriques dauphins ailés
Usant tes soies de leur vive carène
Où ruissela le pied simple d'Orphée,
Eux ont connu ton alcool qui les ronge,
Leur jeune gloire gaspillée
Parmi le vent déshabillant tes ondes.

Cuve de Salomon crépitant d'hippocampes,
Bourrée de suie et d'écharpes sordides,
Folle trompette et mouchoirs agités
Ventre agrafé par le crabe et l'oursin,
Ta robe de goudron et d'essence puante
Brûlant mes morts et leur tendre beauté
Me conte bien quel désordre tu drapes.

Mais que ton sel m'aura brûlé...

Dans tes feuillages mon image
Prise et reprise par le jeu
Anxieusement dévisage
Au delà de ton feu sauvage
La lueur qui vêtit le dieu.

Mes beaux amis seront colombes
Déchirant la joue du matin...
Oh ! recueille-nous dans la tombe
De ton clair miroir où tout tombe
Selon les rébus du destin !

Tes frêles châteaux, l'amulette
D'une ronde écume glacée,
Tes longues mains, escarpolettes
Où j'ai si souvent balancé,
Ton diamant fendeur de têtes,
Déchiquète-les qui m'induisent
A n'être rien que leur reflet.

Mes mains en feuilles de figuier
Et ces muscles de mousseline,
Les poissons qui m'ont habité
Que sont-ils, toi qui les devines ?
— De tes vacances abusés
Ce jet floral contre la rive
En poussière humide échangé !

Hors de tes cernes de mercure
Qu'à mon front pointe cette fleur
Du pays tranquille des morts
Où nul ne veille ni ne dort...

Déjà je sens leur bouche pure
Battre à la pointe de mon cœur...

Giclant depuis l'enfer, le prince aux gros genoux
Efface de sa langue un profil qui m'encage,
Oiseau débobiné, je me meurs doucement...

Ce triste enfer change la vague en marbre.
Le gel menteur aux barbes de cristal
Sur la page du cœur écrit un chiffre acide.

Claire mort, est-ce toi ? Tes plumes de sauvage
Pleuvent, neige de fleurs sur les lits des dortoirs...
Eux soupirent sous la dent juste qui travaille
Ces flots de fils, ces cheveux sur le cou...

Mon sang a renversé sa fluide sarbacane...
Blessé dans mon sommeil je trébuche en criant.
Quel feu sournois brûle ma tête d'ouate ?
Mort ! Viens-tu me punir de mes vols précédents ?
De ces voyous débusqués sous les meubles ?
De l'enfance à genoux qui se remord la langue,
Tâte ses mains; caresse un crapuleux bas-flanc ?
Epargne-moi le vol de tes hordes d'abeilles.

La mort gonflant ses joues, tornades en torsades
Va cracher ! Romanichels, méfiez-vous ! C'est un atroce jeu !
Ce rire perd vos dents, vos larmes. Votre langue,
Feuille de Mai se décroche et vos crins-crins
A tire-jambes fuient... Ma tête se disloque...

Grave, grave fumée, quelle métamorphose
M'intimez-vous, qui me jouez aux dés ?
Qu'ai-je fait ? Que fleurir d'un supplice naïf
Ce clair poteau sans ombre ni sauvage
Que raye longuement la goutte rouge.

Le reste ne fut rien : un peu d'eau remuée...

Prenez pitié de moi de mes mains en dentelles,
Du chiffre trois qui me coupe le front,
De cette danse de l'enfance aux yeux trop longs...

Les grands chevaux faits d'ozone et de foudre,
Les longs oiseaux faits de menthe et de cris
Tirés à reculons comme des écrevisses
Loin de moi, loin de moi, où je ne puis aller
Loin de moi, bruyamment épuisent leur désir...

Quoi me prend ?... Quel démon me gaspille ?
Je n'entends rien, qu'anonyme silence.
Ma soif se fend comme un mouchoir léger.
Masse morte, massée par des mains étrangères,
Est-ce ta fin ? Ainsi que le vent sur la mer...

Je ne sais plus... Je dors...

Lettres où mettre en cage un dangereux butin
Délivrez ! Livrez-moi cet œil trop clair qui me
[saccage.

Ce jour fait de compas, géométrie d'épines,
Ennui mortel, néant, personnage menteur,
Ces étoiles en jeu de cartes,
Déjà me sont un théâtre trop clair...



Ma tête de renard, galet de la guyane,
Au bout d'un fil, pendule de sourcier,
Sous l'humus vénéneux, tente une onde cruelle.

Source noire, cailloux brûlants jaillirez-vous ?
Fabuleux éventail, crèverez-vous le marbre ?

Muses ! Je vous supplie, arrachez ces dentelles !

L'enfance nue qui brûle dans mes mains
Glapit de comploter d'aussi louches manèges.
Le rouge éclatement de l'amour qui m'entête
Veut déchirer le regard du matin,
Veut saccager ces postures graciles,
Veut dissiper leur dangereux butin.

Muses ! Je vous supplie, qui me mordez la langue,

Tranchez ce cœur où s'embrouillent les fils,
Crevez ce front plein de guêpes méchantes.
Pompeusement fendu comme un large mouton
Signe je suis sur l'étal de colère.
Les gestes écumants du prêtre au long couteau,
Les blocs de mots qu'entre dents il profère,
De la flamme sur moi le furieux chapeau,
Conviennent mieux à ce mystère.

Ah ! de moi vont jaillir les glaives des oiseaux...

LUC-ANDRÉ MARCEL.

POÉSIES *

L'étoile reviendra sur le jardin détruit
Pareille à la goutte d'eau des naissances
Les oiseaux s'ouvriront qui n'ont plus de
    patience
Et ce sera le songe de la première nuit

O mon amour je suis dans une prairie
Avec des arbres de mon âge
Mais les gazelles passent dans les cils
    endormis
Ce soir la mort est fille du Temps bien aimé



(*) Ces poèmes sont extraits d'un recueil à paraître prochainement chez G. L. M.

Quand l'oiseau se déchire avec son chant
Les feuilles incertaines de leur mélancolie
Parfois cessent leur plainte
L'air au loin finit et ne veut plus entendre
Nous passons alors avec nos chiens de dimanche
Sur le ciel et dans le verger
Et pour l'exil de nos images
Nous donnons une ombre à chaque enfant du soir



De l'automne jauni qui tremble dans le
bois dételé
Il demeure une étrange mélancolie
Comme ces chaînes qui ne sont ni pour le corps
ni pour l'âme
O saison les puits n'ont pas encore
déserté votre grâce
Ce soir nous avançons dans vos feuilles qui
passent
Près d'une cascade de triste folie
Et voici dans un nuage de grande
transparence
L'étoile comme une étincelle de faim



La petite fille qui a une toux de montagne

Qui garde l'herbe sur son visage

La mûre des bois n'a pas retrouvé sa trace

L'écho et ses chiens parfumés ne s'en
souviennent plus

Je pense qu'elle a dû pâlir dans ses habits

Avant de rejoindre l'envers des arbres

Donnant sa part de nuit au corbeau du sable

L'autre plus douce pour les marécages
solitaires

Ainsi dure au printemps la neige des amandes



Celle qui est tendrement nouée par les choses
de l'âme

Celui qui est absent par miracle

Tout est songe poussière de songes

Les troupeaux qui ont mille ans à cause
de la lune

Et ces montagnes qui tremblent avec des noix



Nous irons un jour enfants de la terre
Avec nos mouchoirs vermeils
Envoler l'oiseau des mains de la pierre

Dans une vallée de roses réduite mais violente
A travers les adieux du soleil
Nous verrons la nuit et le jour se défendre

Ainsi nous allons à la découverte du ciel
Avec l'ombre cette brouette triste
Multipliant nos fagots dans la vie froide
des nuages
Comme ceux qui dorment dans la terre éternelle

GEORGES SCHEHADÉ

L'ÉCHANGE DES CŒURS OU DE L'ORIGINE DE L'AMOUR-PASSION

On connait ces chansons — il en existe une centaine — qui, au début du XIXe siècle, prêtaient leur musique aux métaphores du cœur (cœur donné, dérobé, échangé, brisé, brûlé, etc.) conjuguées, à partir de 1900, avec le thème de la « Femme fatale » ? Tout le monde a entendu des rengaines comme « Ton cœur a pris mon cœur », où il faut bien se résoudre à aller chercher les éléments d'un Folklore moderne de l'Amour. Car, enfin, ces chansons, si elles n'ont point été trouvées par le « peuple », ont, du moins, été écrites pour lui, comme d'ailleurs celles du XIVe ou du XVe siècle, et s'il les a retenues, quand il oubliait le nom de leurs auteurs, c'est sans doute qu'elles faisaient vibrer sa plus basse, mais aussi sa plus traditionnelle sensibilité. Autant que le thème littéraire des « ruines », ou du « Lac », ou de l'« impossible évasion », celui du « cœur échangé », si l'on met en ligne de compte le nombre de personnes qui ont subi son emprise, mérite de figurer dans une histoire de la Poésie collective, et plus légitimement encore, dans une histoire de l'Amour.

Jusqu'à notre époque, son rayonnement, son efficacité n'ont pas cessé de s'exercer. Mais si nous descendons le cours des âges, nous le trouvons de plus en plus véhément au fur et à mesure que nous nous rapprochons du XIIIe siècle. Les métaphores qu'il met en œuvre, aux XVIIIe et XVIIe siècles, appartiennent, je le veux bien, au domaine littéraire savant et, sans doute, de leur temps, n'évoquaient-elles rien de profondément senti (mais qu'en sait-on ?). La préciosité avait évaporé les secrets de l'Amour, le Bel-Esprit, tari la veine sentimentale ; les doctrines de l'Amour-Raison, en soumettant la passion au jugement, et surtout en mettant en madrigaux la Raison elle-même, avaient pu contribuer à couper l'idée d'amour de ses racines affectives. Et, somme toute, les marquises en avaient moins bien attrapé le mys-

tère que ne le feront les grisettes. Elles n'avaient retenu de ces motifs folkloriques que celui du « cœur dérobé », qui est, de tous, le plus galant, le plus superficiel, le plus « vraisemblable » et, en un sens, le plus rationnel : je veux dire : le moins magique. En outre, ces fictions du cœur dérobé devenaient vite ridicules : (votre œil en tapinois me dérobe mon cœur...), parce que, laissant de côté le sérieux, ou le tragique, de la passion, elles ne savaient pas attendrir.

Au XVIe siècle, au contraire, les grands hermétistes de l'Amour : Maurice Scève, Heroët, et même Joachim du Bellay, dans l'« Olive », sont encore pénétrés d'une véritable gnose érotique où les yeux, l'esprit, le cœur, jouent chacun leur partie dans l'énamourement mystique. L'influence desséchante (au point de vue passionnel) de l'Antiquité et de l'Epicurisme y était largement compensée par le renouveau des idées néo-platoniciennes et Pétrarquistes, sans parler de celui des Philosophies occultes. Aussi bien, ne faudrait-il pas prendre pour de simples concepts littéraires les mythes que l'on rencontre dans les deux poésies, populaire et savante, de cette époque. Ils exprimaient une adhésion mi-sincère, mi-feinte, à une métaphysique de l'Amour, à laquelle sinon le cœur, du moins l'Esprit, était resté fidèle, et qui faisait entrer la Mort dans le Jeu de la Vie et de l'Amour, pour leur donner poids et les éterniser. Ces idées ingénieuses émouvaient plus qu'on ne le pense, parce qu'elles correspondaient à des croyances et à des pratiques en voie d'extinction, mais encore actives.

Arrivons à Pétrarque : Il n'est besoin ici que de citer : Nous lisons au début du sonnet CLXXII : « Amour de sa main droite m'ouvrit le flanc gauche, et il y planta au beau milieu du cœur un laurier si vert que sa couleur aurait bien vaincu et effacé toute émeraude ». Cette singulière greffe, n'est-elle qu'une invention littéraire, d'ailleurs de mauvais goût, ou s'inspire-t-elle de conceptions traditionnelles ?... « Telle je la trouve (Laure) en mon sein, où que je sois — continue le poète —, heureux fardeau, qu'avec de pieuses prières j'adore comme une chose sainte, et devant lequel je m'incline. » Cette sacralisation de Laure, à la fin du sonnet, ne correspondrait-elle pas à tout autre chose qu'à un trait d'esprit ?...

Nous passerons assez rapidement sur la Poésie Catalane du XIVe, celle de Jordi de San-Jordi, par exemple. On y constate la présence des mêmes thèmes : échange des cœurs, cœur de l'ami logé dans la poitrine de la Dame comme dans une douce prison, etc... ; ce qui n'a rien d'extraordinaire puisque Jordi a imité à la fois Pétrarque et les Troubadours.

Mais Dante nous arrêtera plus longtemps. Il y a, dans la « Vita Nuova » la page que voici :

« Je crus voir (le seigneur Amour) tenant dans ses bras une personne nue et enveloppée seulement d'un drap couleur de sang. Je la reconnus tout aussitôt pour la Dame inspirant la vertu qui avait daigné me saluer le jour précédent. Celui qui la portait tenait dans l'une de ses mains quelque chose qui était tout en feu, et il me dit ces mots : *Vide cor tuum :* vois ton cœur. Et après quelques instants, je crus voir qu'il éveillait celle qui dormait, et qu'à l'aide de toutes sortes d'inventions, il lui faisait manger cette chose ardente qu'il tenait dans sa main, ce qu'elle ne faisait qu'avec crainte et répugnance. »

On a l'impression, ici, que c'est moins une fiction poétique que nous rapporte Dante, qu'une sorte d'opération magique transcrite symboliquement. Or, nous savons que beaucoup de ses conceptions procèdent en droite ligne des troubadours des XIIe et XIIIe siècles. Nous voyons en effet, chez eux, la métaphysique des yeux, de l'esprit et du cœur jouer un rôle de tout premier plan. Et il faudrait insister sur leur mystérieuse vision par le cœur (« Dame, si mes yeux ne vous voient pas, sachez que mon cœur vous voit : Bernard de Ventadour), sur l'apparition de la Dame qu'ils voient en rêve ou dans leur cœur, et sur la concentration de tous leurs sens en un, dans leur poitrine (Roman de Flamence). Ce sont là des idées qui leur sont familières et à propos desquelles évoquer la « Préciosité littéraire » reviendrait à ne rien expliquer du tout : la Préciosité s'exerce *toujours* sur une métaphysique — ou même sur une magie dégradée, auxquelles on a cessé de croire. Et c'est cette métaphysique qu'il faut retrouver.

La religion de l'Amour, dans l'allure figée, rituelle qu'elle prend au XIIIe siècle, avait dû codifier, en imitant le cérémonial de l'hommage féodal, des croyances très anciennes dont la signification devait déjà être obscure pour les contemporains. On sait que l'hommage amoureux consistait, pour l'amant, à mettre sa main dans la main de la Dame, et à recevoir d'elle un baiser. La Merci, qui a souvent été mal comprise, était la décision gratuite par laquelle la Dame acceptait de devenir le Double spirituel de son ami, de se fondre mystiquement à lui, d'assurer peut-être sa protection magique, comme nous le verrons plus loin, et dans tous les cas, de l'« exalter ». Mais cet hommage par le baiser *ne s'est-il pas accompagné d'un échange rituel des cœurs ?* Les Troubadours ont été discrets sur ce point, mais, dans le roman de Flamenca, le plus extraordinaire roman du Moyen-Age provençal, on ne peut pas ne pas être frappé par l'allure magique de cette sorte de cérémonie au cours de laquelle Flamenca dit à Guillaume : « Ami, avec ce baiser je vous livre mon cœur et prends le vôtre qui me fait vivre », et Guillaume à Flamenca : « Dame, je le reçois et

le garde au lieu du mien que je vous confie ». (1). Par la suite, Flamenca sentira le cœur de Guillaume vivre réellement dans sa poitrine (2). Est-ce trop solliciter les textes que de croire, sur leur témoignage, que l'hommage par le baiser était quelquefois, sinon toujours, un échange des cœurs, c'est-à-dire une identification mystique de l'ami avec l'aimée ?

L'amour provençal a été plus mal compris encore que la Merci: on l'a fait ou trop charnel ou trop chaste. On l'a assimilé soit à une lubricité hypocrite, soit à un simple amour de tête ou de politesse. En réalité, il revêtait un double aspect: Il y avait un amour pur qui consistait « dans la contemplation de l'esprit et l'affection des cœurs » (3), et qui, pour se maintenir tel, avait besoin de se sentir entouré d'obstacles: La Dame était mariée, de condition supérieure à celle de l'ami... Mais il y avait aussi un amour « chevaleresque », de caractère plus sensuel, qui exigeait *l'égalité sociale des amants,* était en familiarité avec l'idée de la Mort (parce que le chevalier, pour l'amour de sa Dame, combattait des ennemis réels et pas seulement la Guivre (4), postulait, pour cette raison même une fusion magique plus étroite avec la Femme, comportait pour celle-ci d'autres « devoirs » que ceux de l'Amour « pur »: celui, par exemple, de dormir avec le chevalier valeureux (La Dame, dit R. de Miraval, commet un péché mortel si elle refuse de coucher avec un preux) et enfin, *semblait garantir à l'ami,* en cas de danger, *une protection surnaturelle plus accentuée.*

Mais Amour courtois et Amour chevaleresque s'étaient, de très bonne heure, contaminés l'un et l'autre, parce qu'il arrivait quelquefois que des troubadours fussent aussi chevaliers. Si bien qu'en ayant l'air de procéder tous deux d'une sorte d'amitié aristotélicienne, rapportée à la Femme (« Qui me prouvera qu'il est illicite d'aimer une Dame comme un vrai ami ? » disait le moine de Montaudon) (5), ou de la Caritas chrétienne, ou de l'Ethique cathare, ils perpétuaient, en même temps, des pratiques à tonalité magique qui requéraient, précisément, cette exaltation charnelle dont l'amour chevaleresque, pour son compte, s'était si bien accommodé. Il ne faut donc pas s'étonner, comme

---

(1) Le Roman de Flamenca, publié par Paul Meyer, Paris, 1865, page 383.

(2) Le Roman de Flamenca, publié par Paul Meyer, Paris, 1865, page 385.

(3) Andreare Capellani regii Francorum DE AMORE libri tres, ed. Trojel, p. 182. Et purus amor est, qui omnimodo dilectionis affectione *duorum amantium corda conjugit.* Hic antem in mentis contemplatione cordisque consistit affectu...

(4) Per amor de ma dona ieu m'combat ab la vibra : inscription de l'Eglise de Saint-Bertrand de Comminges.

(5) Antoine Thomas : Francesco da Barberino, page 109.

l'on fait certains critiques, de trouver chez les Troubadours des expressions assez libidineuses — (évocations osées, goût de la délectation onirique, etc.) — ni se hâter d'en conclure que leur amour n'était point « pur » en esprit. Il suffit de lire André le Chapelain pour comprendre que l'amour courtois pouvait — et devait — aller jusqu'à la contemplation de la Dame nue et à des caresses très hardies *pourvu que l'« acte », qui tue l'amour, n'eût jamais lieu.* C'était là une variété d'amor « imperfectus » ou « interruptus », dont les Troubadours, sans doute, ne comprenaient plus le sens primitif, mais qui pouvait trouver une légitimation suffisante — sinon une explication — non seulement dans la Doctrine cathare, mais même dans les théories de Saint Bernard qui proclamait que l'Amour est « Un », que la Caritas n'est qu'un élan charnel transmué, et que c'est avec tout son corps que l'on aime le Christ.

Il reste donc que l'échange des cœurs a pu s'opérer, comme on le voit dans le roman de Flamenca et dans « la Nouvelle du Perroquet », plus charnellement que dans l'hommage courtois, dans tous les cas où il s'agissait d'obtenir de la Dame un secours mystique. Car c'est de la chaleur amoureuse que la Magie tirait son efficacité. L'idée que la femme — par son contact physique — mettait en jeu une protection occulte, a toujours été très répandue dans le monde méditerranéen : On croyait — et l'on croit encore — que dormir avec une jeune femme prolongeait la vie des vieillards ou des malades — et, comme l'affirmait le troubadour Guillaume IX, faisait vivre cent ans. Il est certain que dans Chrétien de Troyes, comme dans Wolfram d'Eschenbach, c'est une influence magique du même genre que Perceval est censé recevoir de sa Dame, à l'heure du danger, surtout quand des circonstances fortuites : quelques gouttes de sang perdues dans la neige par un oiseau blessé, viennent donner un substrat concret à l'image féminine qui hante son cœur. C'est d'elle que lui parvient l'influx d'amour qui le protège.

Il s'agit bien d'ailleurs d'une identification « surnaturelle ». Les deux amants n'en forment plus qu'un et l'Espace est aboli. Et l'on conçoit qu'il n'y ait que l'amour pur (ou, bien entendu, l'amor « imperfectus », « interruptus ») qui soit à même d'assurer ce retour à l'androgynat. La tentation lubrique, si elle n'est pas surmontée, exerce une action magique inverse : elle sépare plus qu'elle n'unit ; elle dépouille le guerrier de sa fureur sacrée (6), de son

---

(6) Dans le Folklore occitanien, la licorne ne symbolise pas la pureté, ni à plus forte raison, Jésus-Christ. C'est une mauvaise bête dont la fureur s'éteint, dès qu'elle aperçoit une vierge. Mais si elle défaille ainsi, c'est d'épuisement érotique. (E can la ve, el s'adorm e s'afauda). Karl Bartsch. Chrestomatie provençale, 1868 : aisso son las naturas d'alcuns angels e d'alcunas bestias, page 327.

héroïsme, comme elle ôte au poète l'inspiration morale dont la femme est le principe. C'est pourquoi il importait non pas seulement de mettre autour de l'amour des barrières qui l'empêchassent de déchoir, mais encore d'aguerrir l'esprit contre les tentations de la chair, selon des méthodes qu'il est malheureusement difficile de préciser, mais dont il est permis de penser qu'elles devaient ressembler fort à celles que pratiquaient vers 1330, au grand scandale de la chrétienté, les Béguins de Saint-François (7).

Mais lorsque l'échange des cœurs se déroulait dans une telle atmosphère, il devait alarmer les maris qui, pourtant, selon les lois mondaines, étaient tenus de laisser leurs femmes libres de s'y adonner. La chronique raconte que des Troubadours ont été parfois malmenés par des maris jaloux. Le récit de ce qui arriva au malheureux poète Guilhem de Cabestanh est trop connu pour que je le rapporte ici dans tous ses détails : Il suffit de rappeler que Raymond de Castel-Rossello, soupçonnant sá femme Saurimonde de s'être ainsi lié d'amour avec lui, le fit assassiner et, lui ayant arraché le cœur, le servit à Saurimonde comme étant celui d'un sanglier. Dès qu'elle sut qu'elle avait mangé le cœur de son amant, « elle se jeta d'un balcon en bas et se cassa la tête », ne voulant pas « que jamais d'autre nourriture lui ôte de la bouche le goût que le cœur de Guillaume y avait laissé... » Nous ne saurons jamais ce que le biographe pouvait avoir dans l'esprit quand il inventa cette histoire. On peut cependant hasarder cette explication : les deux amants avaient échangé leurs cœurs, idéalement. Par la suite : ou bien le mari n'a pas cru à la pureté de leurs intentions magiques ; ou bien, ils ont réellement succombé à la tentation : Dans les deux cas, la magie aurait été profanée et il devait venir à la pensée d'un homme simple et cruel de matérialiser — en guise de châtiment — l'opération symbolique qui avait été le prétexte de la faute, en forçant la Dame à manger réellement le cœur du Poète. Mais si cette hypothèse était vraie, il y aurait entre le « cœur mangé » de la « Vita Nuova » et celui de la Biographie provençale, autre chose qu'une ressemblance fortuite...

Tant de faits concordants ne suggèrent-ils pas que l'échange des cœurs a été, en Languedoc, au XIIIe siècle, la dernière survivance d'une pratique très archaïque d'identification amoureuse ? Il n'est pas possible qu'une telle fixité dans les thèmes n'ait pas correspondu à un ensemble de croyances communes aux sociétés aristocrati-

---

(7) Item dixit se audivisse a quodam quem nominat quod inter quosdam erat opinio aliquorum quod non debebat reputari homo vel mulier virtuosus vel virtuosa nisi se possent ponere nudus cum nuda in uno lecto et tamen non perficerent actum carnalem. (Liber sententiarum in : Philippi A Limborch Historia Inquisitionis. Amsterdam 1692, déposition de Guillaume Roux, page 383).

ques de la Méditerranée occidentale. On les trouve chez les Arabes d'Espagne. Sans prendre parti dans la querelle qui divise les Romanistes, touchant l'origine des motifs lyriques provençaux, et sans aller aussi loin que M. Nykl qui pense que cette Lyrique est d'origine andalouse, il est certain que les Arabes ont connu le thème du cœur échangé : « Je voudrais que mon cœur eût été ouvert comme avec un couteau ; tu y serais entrée, puis il se serait refermé dans ma poitrine » (8). Il est inutile, je crois, de pousser plus loin les comparaisons et de faire intervenir ici les Taoïstes qui croyaient, par la méditation, « faire entrer dans leurs cœurs une image de la femme comme une image du soleil et de la lune, de couleur rouge et d'un éclat pourpré, grande comme une pièce de monnaie », et qui, par surcroît, s'adonnaient à l'« Amor interruptus » (9). Ce qu'on peut affirmer, c'est que le monde arabe, l'Espagne, l'Italie et la France du Sud ont été particulièrement sensibilisés aux rites du cœur.

Qu'il ait existé des procédés analogues de communion spirituelle, nul n'en saurait douter non plus. L'échange des souffles dans le baiser, celui du sang par incision, l'identification par absorption du sang de l'amie, etc., sont bien connus des ethnographes. On sait qu'il n'y a pas très longtemps, les filles qui, en Languedoc, voulaient être aimées « jusqu'à la mort » s'arrangeaient pour faire absorber à leurs amoureux, dans un gâteau, une goutte de leur sang (voire de leur sang menstruel). Quant au cœur, siège immatériel de Brahma dans les Vedantas, organe de l'intelligence chez Aristote, de la vision intérieure (semble-t-il) chez les Troubadours (10), il a toujours été l'instrument privilégié des communications magiques. (Tous les amoureux sentent vraiment l'émotion amoureuse leur « briser » le cœur). Il était à peine besoin, pour développer la magie du cœur échangé que vint interférer le thème annexe de l'« âme séparable ». En Languedoc on trouve encore de nombreuses traces de cette croyance primitive selon laquelle un guerrier mettait en sécurité son principe vital dans quelque lieu inaccessible — ou même dans une partie de son corps difficile à détruire. Dans le roman occitanien de Blandin de Cornouailles et de Guilhot Ardit de Miramar, la force du géant réside dans une de ses dents. De même, dans plusieurs contes populaires, le principe vital du héros est enfermé dans

---

(8) Ibn Hazm : *Le collier de la colombe*, XIIe siècle, traduit par E. Dermenghem. *Les Cahiers du Sud*, n° 285 (1947).

(9) Il convient de rappeler aussi que les Théosophes contemporains s'imaginent que le « chakra » du cœur — sorte d'organe animique — préside aux fonctions de sympathie surnaturelle, fait éprouver les douleurs d'autrui, assure une certaine identification avec le « Prochain », etc...

(10) « En mon cœur, tous les soirs, je contemple celle que je sers » (Arnaud Daniel).

un œuf, l'œuf dans une palombe, la palombe dans un renard, etc., etc. On conçoit sans peine que les Méditerranéens aient eu l'idée de déposer leurs âmes individuelles dans le sein même des femmes qui, demeurant à l'écart des combats, dans les lieux fortifiés, n'avaient qu'à prier pour les guerriers dont elles recélaient le cœur. Tous leurs instincts, toutes leurs méditations analogiques, conseillaient aux hommes cette tentative surnaturelle. La mère qui porte son enfant n'a-t-elle point deux cœurs dans sa poitrine ? Ne savait-on pas qu'elle peut donner à son mari, s'il meurt à la guerre, des enfants en qui il se réincarne (Thème des héros qui n'ont point connu leurs pères). La mère n'abrite-t-elle pas, de la même façon, les esprits des morts ?

Le rite du cœur échangé se résoud ainsi en l'intuition même selon laquelle l'amour de la mère pour son enfant n'était autre que la manifestation d'un « je ne sais quoi » que l'homme devait imiter pour créer un nouveau sentiment sexuel. S'il est vrai que « amare » dérive de « amma », mot par lequel les enfants désignaient leurs mères, la substitution de « amare » a « diligere » (choisir lucidement) serait lourde de signification. Plus généralement encore, l'Amour n'aurait-il pas été un greffon féminin enté sur la virilité et revigorant la part féminine qui est en chaque homme ? (et, dans cette hypothèse, il faut avouer que les vers de Pétrarque cités plus haut, prendraient, accidentellement peut-être, un tout autre sens). Or, le Folklore actuel de l'Occitanie — et de la France — nous apporte beaucoup de témoignages troublants. Sans parler des nombreux contes où paraissent des hommes incapables d'aimer, c'est-à-dire : de donner leur cœur, parce que des monstres le leur ont dévoré, il faut rappeler qu'il a existé des sorcières — j'en ai moi-même consulté une à Villegailhenc (Aude) qui liait le cœur des fiancés, en les faisant boire dans le même verre, pour que l'un éprouve aussitôt ce qu'éprouverait l'autre. J'ai connu une Dame, fort intelligente, de Carcassonne qui, alors qu'elle était jeune fiancée, avait senti, m'affirmait-elle, à l'imitation des mères qui croient partager à distance, les douleurs physiques de leurs enfants, le choc de la blessure reçue par son futur mari, pendant la guerre de 14-18. Et faut-il souligner que, très souvent, c'était les maris, ainsi liés magiquement, qui croyaient ressentir — pour bizarre que cela paraisse — les douleurs de leurs femmes lorsqu'elles accouchaient. (Ce qui a pu générer, par contrecoup, les mises en scène de la « Couvade »). Un sorcier de F... (Aude) m'a fait voir, l'été dernier, un grimoire manuscrit du XIXe siècle, où, à la formule « Bestaberto corrumpit viscera ejus mu-li-eris », très répandue dans l'Aude, avait été substitués l'image de deux cœurs percés d'une flèche et les mots : « cor - cor - viscera corrumpit ». Et il m'expliquait que la première formule déclenchait

l'amour malhonnête, et la deuxième, l'amour des époux... Quant à la possibilité d'une aide magique apportée par la femme à son amant, elle est actuellement encore objet de croyance, bien qu'elle se soit désacralisée au point de se confondre, il faut le reconnaître, avec la simple « sympathie » naturelle... On pourrait multiplier les exemples de ce genre s'il n'était temps de faire une dernière constatation et d'en venir à la conclusion que voici :

Toutes ces opérations magiques de « ligature amoureuse », dont l'échange des cœurs n'a peut-être été qu'un cas particulier, mais privilégié — *ont toujours précédé l'apparition de l'amour (au sens moderne)*. Partout on voit la surestimation de l'idée de femme (Femme-Nature, Femme-Fécondité, Femme « Matriarcale », Femme-Sociale), et les efforts accomplis par l'Homme pour s'identifier avec elle, *se situer bien antérieurement à la naissance de l'amour-passion,* et même coïncider pendant de longs siècles, *avec le mépris de la femme en tant qu'individu.* Dans la chanson de Roland, il n'est jamais question d'amour, mais Aude est si bien liée à Roland qu'elle tombe morte lorsqu'elle apprend qu'il a été tué. Dans le roman beaucoup plus tardif de Wolfram d'Eschenbach, le Parzival : pas un mot d'amour, mais partout l'identification magique. Chez les Troubadours : jamais de passion, mais toujours la vision mystique à travers l'espace et le Temps, les communications surnaturelles, l'« hommage »... Que faut-il conclure de tout cela ? Que l'échange des cœurs — et les rites du même genre — ont été pratiqués bien avant que l'amour n'existât, que *l'amour en est peut-être sorti,* et qu'il s'est exprimé pendant 700 ans dans les images traditionnelles qui portaient témoignage de son origine.



Il est un point sur lequel on n'insistera jamais assez : L'amour-passion n'est pas naturel à l'homme. Celui-ci est enclin, par nature, à la violence, à l'appropriation, à la rage sensuelle, à la tendresse (née souvent de l'habitude) mais pas à l'amour-passion, qui est une construction sociale. Qu'est-ce donc que cet amour, si étrange qu'on l'a appelé maladie, si rare que la plupart des hommes ont passé leur vie sans l'éprouver jamais, si peu instinctif que des peuples entiers paraissent l'avoir ignoré et qu'en Occident même, il n'aura duré que de 1200 à 1914 (environ) ? Voici à peu près ce qui le caractérise : Il ne peut pas être assouvi par l'acte, il croit transcender les corps, il fait de l'être aimé, contre toute raison, un être irremplaçable, il se meut volontiers dans l'idée de mort, symbole de ce qui sépare les amants et de ce qui les réunit, enfin, il supprime le temps,

revendique l'éternité (même quand il ne dure que trois semaines)... Mais si nous cherchons à ramener tous ces rêves à une exigence élémentaire — et cependant encore passionnelle — nous trouverons que l'amour-passion consiste dans le vœu *désespéré* que fait l'homme de devenir une femme tout en restant un homme, et la femme, de devenir un homme tout en restant une femme. Il n'y a point d'autre mystère. Or, si la femme est portée naturellement à s'identifier avec ce qu'elle « contient »: son enfant, ou même avec son amant, qui incarne à ses yeux un sexe qu'elle tient — inconsciemment — pour supérieur au sien ; l'homme, au contraire, dès l'origine, a dû refouler comme humiliante la tentation de se confondre subjectivement à la Femme: on ne désire pas de passer dans un être qui n'a point d'âme, qui n'est pas capable de vertus et qui n'est, somme toute, qu'un objet de consommation.

Et pourtant, dans le temps même où il méprisait la femme-individu et préférait à son amour les camaraderies guerrières ou les communions homo-sexuelles, il vénérait en elle l'image de la Fécondité ou de la cohésion sociale. Aussi est-il probable que c'est par l'intermédiaire de cérémonies magiques, où la Femme, sacralisée et divinisée en tant que puissance de la nature, se voyait revêtue du caractère surnaturel qui n'avait point été reconnu à son individualité réelle, que l'Homme a dû apprendre à sortir de lui-même, à se rêver intérieur à l'âme de la Féminité, et à libérer en lui l'instinct d'enfance qui le poussait à faire retour au sein maternel.

Rien d'étonnant donc à ce que l'amour se soit dégagé de la sorcellerie au moment où l'on commençait à admettre que la femme était « capable de vertu » (Traité de l'Amour de Plutarque — Christianisme —), qu'il se soit affirmé mieux encore au XIIIe, sous la forme conventionnelle d'un hommage rendu à la femme du seigneur, à la puissante Dame, à la « Maîtresse ». Rien d'étonnant non plus à ce qu'il ait d'abord impliqué une surestimation de la femme choisie et qu'il ait gardé cependant, avant de devenir la passion moderne, ce caractère « intellectuel » qui appartient à tout acte magique. Cet amour, en effet, est resté longtemps subordonné à un jugement de valeur porté sur la Dame (si elle déméritait, on ne l'aimait plus. Cf. : Amour Cornélien).

Mais on dira que c'est précisément le passage de l'« amour-jugement » à l'amour passionnel qui demeure inexpliqué. Je ne le pense pas. C'est en suivant sa propre pente, en s'intériorisant de plus en plus que l'amour est devenu une passion. De nos jours l'échange des cœurs a été remplacé par l'échange, beaucoup plus profond, des « fatalités ». Comme les femmes jouent maintenant dans la société un rôle de plus en plus vitalisant, aimer l'une

d'elles, c'est la faire entrer dans sa vie totale et disposer de la sienne. Tandis que l'adoration mystique de la femme du Seigneur n'avait aucune influence sur la destinée même du Troubadour, aujourd'hui elle *implique le choix d'un destin commun.* Il ne s'agit pas, non plus, de s'engager, comme au XVII[e] siècle, dans une *voie de perfection* où les exigences de l'amour coïncident à peu près avec celles de l'Honneur, et où l'amant, esclave de la seule vertu, se libère de la fatalité passionnelle dans la mesure où il se refuse à un amour honteux : il faut, maintenant, que la femme révèle et incarne le destin le plus secret, *le mieux libéré* (*mais libéré, cette fois, des conventions éthiques ou sociales*), le destin le plus tentant, le plus « malheureux », de celui qui l'a « choisie ». Car la passion est toujours malheureuse. Même dans le cas où elle s'accorde avec le goût de la perfection individuelle, elle se heurte à des obstacles dont la mort seule peut l'affranchir. (Sévère veut mourir quand il apprend que Pauline est mariée ; Atala se suicide). A la limite, si elle se confond avec le destin « libre » — mais inavoué — de l'amant, elle peut n'être qu'une pure tentation de malheur ou de mort. C'est en cela qu'elle est une névrose. On sait que certains jeunes délinquants se font tatouer autour du cou la ligne en pointillé de leur décollation future (11). Leur souhait inconscient de mourir décapité se dessine ainsi à l'endroit où il faut. Et c'est, évidemment, un élan passionnel — pour une femme ou pour un homme — qui, le plus souvent, les mènera où ils ignorent qu'ils veulent aller. J'ai pris comme exemple un cas-limite, mais il en va à peu près de même de toutes les passions érotiques. Les femmes le savent bien, dans le fond de leur cœur, qui cherchent à plaire (c'est-à-dire à attirer le choix) en mimant, comme elles le peuvent, par leur air, leur mise, leurs mœurs, l'image d'un destin que l'homme ne réaliserait pas sans elles. Les unes ont un air de saintes éplorées, les autres jouent les « femmes fatales ». *Mais ce sont celles qui prophétisent le mieux la destinée qui se cherche au cœur d'un homme, qui en seront le plus passionnément aimées.* Et, bien entendu, quand elles semblent promettre, à la façon des antiques sorcières, un sort inavouable ou tragique, étant donné que les hommes les plus virils s'attachent inconsciemment aux dangers, à la liberté et à la mort, *la passion qu'elles inspirent alors est portée à son comble.*

Mais il est clair que beaucoup des conditions nécessaires au développement de l'amour-passion ont, aujourd'hui, disparu. La femme, devenue l'« égale » de l'homme, travaille comme lui, joue son rôle dans la vie sociale et politique. Elle ne peut plus être surestimée de façon magique

(11) Voir à ce sujet les travaux de M. J. Herber, notamment: le tatouage des jeunes délinquants à Tunis. XVI[e] Congrès d'Anthropologie, Bruxelles, 1933.

ou, tout au moins, irrationnelle. Outre qu'elle réprime, par imitation de la masculinité, la partie instinctive, fantastique de sa nature, si tentante jadis pour l'amoureux, elle n'entre plus dans le mystère postulé par les religions, ni dans l'au-delà dont elle bénéficiait sur le plan terrestre. Le dernier effort pour lui rendre non pas son antique transcendance, mais une sorte de merveilleux immédiat aura été marqué par la Poésie surréaliste, magico-objective et surnaturelle-immanente. Mais cette tentative individualiste — pour brillante qu'elle ait été — avec ses notions complémentaires de hasards miraculeux si bien liés, en effet, à la Passion, n'aura eu guère d'action sur l'évolution du comportement sentimental populaire.

La femme, décidément, ne doit plus être aujourd'hui qu'une amie pour l'ami (au sens Aristotélicien). La passion paraît d'ailleurs ridicule — et elle l'est en effet — n'ayant plus de place entre le délire sensuel et la tendresse-estime. La plupart des barrières mises par la Famille et le Social à la liberté de l'amour sont tombées, et l'on sait que celui-ci ne peut pas se développer sans quelque contrainte. Son Histoire met en lumière la très lente évolution — presque achevée — qui a tendu au cours des siècles — à enlever *aux hommes mûrs, sinon aux vieux, le monopole presque exclusif qu'ils s'étaient arrogé sur les femmes jeunes.* Maintenant les jeunes gens ont conquis le droit de se marier à peu près dès qu'ils le veulent. Conditions très favorables à l'amour naturel et à la procréation, mais très défavorables à la passion, parce qu'il n'y a presque plus de femmes inaccessibles, enfermées dans des tours, prisonnières de l'argent, ou d'un vieillard, ou de leur propre morale. Et c'est surtout dans la multiplication des mariages jeunes, presque des mariages d'enfants — suivis souvent de prompts divorces — que l'amour s'affranchit aujourd'hui des contraintes et que la femme aimante tout le social. Essentiellement féminine dès l'origine — puisque la Mère et l'enfant en constituent la seule cellule vraiment objective — la société a pris, de nos jours, une tonalité sentimentale plus accentuée, mais beaucoup moins passionnelle... Par contre, *toutes les valeurs morales* — projetées dans le futur par le rêve des hommes, maintenant que les religions ont perdu toute efficacité, *sortent du sein de la Femme :* (charité, amour fraternel, pitié, haine de la violence et de la guerre, condamnation de presque toutes les sacralisations « viriles »). Et l'îlot de fraternité réalisé jadis — aristocratiquement — par deux amants au cœur lié, c'est maintenant le rêve de tous que de l'agrandir aux proportions du social tout entier, en donnant à la communauté humaine un cœur non plus matriarcal, mais maternel. Alfred de Vigny avait bien vu combien les Révolutions étaient féminines, et Auguste Comte combien l'humanité était Femme ! Mais il n'en est pas moins vrai que cette fémini-

sation morale va à l'encontre de l'amour-passion et tend à la refouler sous sa forme irrationnelle et névrotique dans les milieux les plus bassement individualistes de nos sociétés. Ces considérations qui nous entraînent beaucoup trop loin étaient pourtant nécessaires pour montrer en quoi devait s'achever cette singulière « maladie » amoureuse qui a mis 700 ans à se développer à partir d'un acte de sorcellerie, parfaitement bien accordé, il faut le souligner, à certaines aspirations viriles.

En résumé, nous pouvons, semble-t-il, tenir pour acquis :

1° Que dans toutes les sociétés dont il nous reste des témoignages littéraires, la sacralisation de l'idée de Femme (Mère, Nature, etc.) a précédé la naissance de l'Amour ;

2° Que l'homme n'a jamais répugné à s'identifier mystiquement avec la Femme-déesse, mais toujours avec la femme-quotidienne, généralement méprisée comme objet sexuel ;

3° Que l'identification spirituelle exigée par l'amour-passion n'a été possible qu'à partir d'une opération mentale à signification religieuse ou magique et indirectement sexuelle ;

4° Que parmi les procédés magiques de communion amoureuse, l'*échange des cœurs* a dû jouer un rôle privilégié dans les pays de la Méditerranée occidentale : Espagne, Italie, France du Sud ; et que c'est dans la littérature occitanienne qu'on en découvre les vestiges les plus nets.

RENÉ NELLI.

ADOLPHE
OU LES
EMBARRAS DE L'INNOCENCE

Adolphe est le premier et le plus significatif de tous les romans français apparemment classiques. Il ne participe évidemment pas d'une forme d'art soucieuse de donner à l'homme de ses passions et de ses actions une image en même temps véridique, instructive, parce que véridique, et mieux qu'instructive : édifiante. Mais il doit au moins à la tradition ce caractère extérieur qu'il est écrit sans emphase, que le langage dont on s'y sert a la dignité sobre et un peu triste où nous reconnaissons la formule de tout un goût, que la simplicité de sa forme semble destinée à diminuer la véhémence naturelle des sentiments qu'elle exprime. Ce dehors est trompeur. Pas plus chez Constant que chez Laclos ou chez Sade, le protocole d'un certain langage n'est respecté pour lui-même, parce qu'il signifierait la victoire de la tempérance sur le débordement, de la continence sur la cruauté, de la réserve sur le paroxysme, il est observé au contraire pour désigner et dévoiler mieux qu'aucun autre la déraison, le délire et le non-sens. Et sous ce jour, un livre comme *Adolphe* ou comme *Justine* peut être dans une littérature la matière d'un scandale incomparable. Seulement, le scandale et la folie n'apparaissent qu'à la réflexion, pour un lecteur averti que l'égarement le plus panique n'a pas besoin pour l'exprimer d'un style ému, qui habille bien et que l'absurde n'est pas inséparable des soins grammaticaux. (Tous les terroristes, on le sait, nourrissent une puissante nostalgie des imparfaits du subjonctif). L'écriture du désespoir ou des convulsions ne réclame à aucun moment le suicide de la syntaxe, mais plutôt l'équilibre de la pensée, les scrupules ordinaires de la rédaction, une vraie liturgie du vertige.

Il y a un second aspect d'*Adolphe* sur lequel, pour mettre en évidence sa filiation classique, les commentateurs s'exaltent à l'envie: le mode universel de l'analyse qui s'y révèle. Les dehors visibles du roman, la présentation du récit ont certainement tout ce qu'il faut pour rassurer l'esprit sur la singularité des passions qu'ils représentent: *Adolphe* garde par exemple de la technique du roman psychologique pour l'appliquer cette règle née d'un accord assez unanime qu'il y a profit à substituer des mots à un sens, qu'il vaut mieux dire: « Charmes de l'amour ! qui pourrait vous peindre ? » que les peindre. L'auteur d'autre part préface son ouvrage et déclare les intentions qui l'ont conduit à l'écrire; un je anonyme qui est comme un auteur au second degré présente une seconde fois le volume en évoquant les circonstances dans lesquelles les feuilles qui le composent sont tombées entre ses mains. A la fin du roman, une cérémonie semblable se répète: un ami également impersonnel du premier je impersonnel, qui s'était fait confier le manuscrit, le lui renvoie, non sans lui dire son avis sur la philosophie de l'anecdote et sur les personnages qui l'animent; enfin l'éditeur, remontant à l'assaut, tire de nouveau pour son compte le sens de l'aventure. Mieux encore, Adolphe lui-même, en installant l'histoire de son drame dans un temps révolu, en atténue par là la violence, assourdit et tranquillise tout ce qu'il contient d'original et d'inhumain. Il s'agit pour Constant de donner de cette tragédie une image résignée, pacifique, en exilant dans un passé tout entier consommé des sentiments et des souffrances dont la barbarie naturelle serait insupportable. Les passions d'Adolphe ne sont plus que des souvenirs jugés, dont l'assemblage élaboré avec art compose et condamne à la fois l'histoire d'une de ses folies. Un délire traité au passé simple glisse aisément au remords: il ne peut rester lui-même et reprendre son souffle. A propos de Maupassant, Sartre a décrit ce « temps de l'idéalisme littéraire où le mot n'a d'existence que dans une bouche ou sous une plume et renvoie par essence à un parleur dont il atteste la présence... L'histoire qu'il raconte, il en est dégagé; s'il en a souffert, il a fait du miel avec sa souffrance, il se retourne sur elle et la considère en vérité ». Remarque qui vaut en un sens pour Constant, et *Adolphe* est classique en ce sens que l'analyse des sentiments y a l'universalité froide du souvenir: ils n'ont pas la cruauté vide et morne du présent vécu, ils sont remémorés, envisagés en éternité, dans un certain repos fictif postérieur à leur exercice.

Mais il est clair que cet argument est faible et ne se fonde que sur l'artifice le plus apparent et le plus historique de l'analyse. Est-il certain que ce livre écrit d'un seul soit valable pour tous ? Roman à personnage unique, histoire

d'une âme unique en tous sens, récit d'une épreuve comme la vie en offre peu d'exemples, il semble qu'*Adolphe* lui-même nous invite à lui refuser une trop grande valeur de représentation, de généralité (1). L'analyse des sentiments dans *Adolphe* n'est pas universelle parce qu'elle a lieu, par rapport à leur existence, dans un temps ultérieur, elle est plutôt particulière pour s'attacher toujours dans l'instant vécu à une âme sur laquelle elle s'acharne sans jamais parvenir à la mouvoir ou la soumettre. Selon le mythe le plus répandu, l'examen chez Adolphe serait destructeur du sentiment, la critique profanerait la pure innocence de la vie, une clairvoyance corrosive et jouisseuse retiendrait l'élan naturel des affections du cœur. Ou la Réflexion dévorant la Passion sur les ruines de la Fraîcheur d'âme. On s'est donné de ce côté bien des facilités. C'est Bourget : « Monographie définitive du mal d'analyse, décide-t-il... Il semble que cette détestable acuité de conscience ne puisse être émoussée par la joie brûlante et dissolvante de la passion partagée » — et aussi Lasserre : « ...Un cœur précocement fané, un esprit désabusé et averti, cherchant dans les convulsions un équivalent de la passion, dévoré du scrupule de son cynisme, y mêlant une naïveté... » « Il mettait sa volupté, dit un troisième, à surveiller ironiquement son âme si fine et si misérable. » (On a reconnu Barrès). En lui, assure Armand Hoog, l'analyse tue le premier mouvement. (Anatole France signalait déjà une clairvoyance qui vient glacer l'élan). Voici encore M. Marcel Arland : « La lucidité d'Adolphe est inséparable de sa faiblesse, qu'elle entretient et qu'elle accuse. » Ainsi donc l'usage exagéré d'une pensée singulièrement stricte et scrupuleuse dans ses démarches les plus minimes ruinerait la santé de l'âme, la subtilité du jugement pourrirait, quand elle se porte sur les sentiments exclusifs, leur sagesse naturelle. Mais c'est oublier qu'en Adolphe, à aucun moment, en aucun sens, la pensée ne peut rien sur le cœur, la lucidité n'est jamais cause d'un acte ou motif de ne le pas commettre, elle ne précipite ni ne détermine la moindre décision : elle est une contemplation

---

(1) A ce propos, on imagine volontiers que le problème de savoir s'il est un texte autobiographique ou non, et dans quelle mesure il le serait s'il l'était, et il l'est certainement, et encore quelles sont les composantes de cette conformité du récit aux accidents d'une vie réelle, nous nous en moquons bien. Il y a quelques mois, les gazettes entreprirent d'exalter l'âme de leurs lecteurs sur la découverte que Madame Bovary serait, non le titre d'un roman de Flaubert, mais la statue de Strasbourg de la Place de la Concorde (déduction faite du tronc, qu'on croit être celui de Juliette Drouet). Pour nous, qui ignorons la clef des romans, la vérité de Constant sera au contraire *les livres de* Constant, comme la vérité de Flaubert est les livres de Flaubert, et de Molière les livres de Molière, et non par exemple, le détail des tribulations qu'il a vécues ou la Révolution du goût de 1660. Il ne sera donc question ici ni de Charlotte, ni de Germaine, ni de Juliette, et très peu de Benjamin : nous nous en excusons d'avance auprès des amateurs de sensations fortes.

neutre, un tribunal que rien ne touche et qui n'atteint rien, pur regard désintéressé fixant l'égarement des sens. La justesse sereine et détachée des jugements qu'Adolphe fait ne projette pas sa clarté sur sa passion, elle en est parfaitement indépendante. « J'étais devenu étranger à toute idée générale, dit-il... Je m'étais rapetissé dans un égoïsme sans courage, mécontent et humilié. » C'est bien montrer l'étendue de sa solitude, et qu'il ne voit plus aucun moyen d'échapper à la damnation terrestre qu'il se ménage à petits coups. Car sa finesse ne fait pas corps avec sa détresse, sa pénétration ne rejoint pas son émotion, elle est spectatrice et non solidaire de son mal. La plus grande subtilité dans l'examen de soi ne prévaut pas en lui contre sa faiblesse intime, cette fatigue de l'âme qui est la vraie raison des mouvements qui l'entraînent. Cette universalité du discernement dans *Adolphe,* où tant de lecteurs croient reconnaître le vrai classicisme de l'analyse, est donc étrangère à la vie profonde du héros de Constant, est abstraite et donc nulle : la sagacité dont il témoigne dans la critique qu'il fait de ses doutes, de ses disgrâces et de ses fautes correspond chez lui au souci de leur assurer une réparation idéale, un rachat glorieux et posthume. Cette clairvoyance est olympienne : elle est le haut lieu d'où sont visibles et évaluables tous les ravages de la passion. Regardant en soi sans complaisance, Adolphe prend la mesure d'un beau désastre. Et ce qui le fait à nos yeux si moderne, c'est cette débilité unie à cette intelligence, cette impuissance du jugement juste à éclairer la vie, à y susciter la moindre action ou à en indiquer les écueils évidents. Lucidité de spectacle, illusoire et comme irréelle. Chez le héros classique, la sagesse est toujours règle de conduite, elle n'est même estimable que dans la mesure où elle implique une maxime de vie. La connaissance de soi, pour lui, n'est pas la source d'une délectation impure et gratuite, le moyen d'évaluer un bilan de faillite, mais un instrument d'action sur les choses : elle est tournée vers le monde. C'est pourquoi elle n'est jamais tout à fait morose. La vérité n'a de prix que parce qu'elle éclaire l'expérience, l'expérience n'a de sens que parce qu'elle fonde la connaissance. La sagesse d'Adolphe, qui glace tout autour d'elle, ne peut créer qu'une inertie. Dieu nous épargne de le juger, donc de le condamner. Si pourtant au bout du compte il nous faut voir en lui l'auteur d'une mort et le meurtrier d'Ellénore, ce n'est pas pour les paroles irréparables qu'il lui a dites ni pour avoir usé parfois d'une cruauté irrésolue mais décisive, c'est pour la persistance de son affection, pour être demeuré près d'elle jusqu'au terme, lui avoir imposé l'image et l'exercice de sa pitié tout le temps qu'il fallait pour qu'enfin elle en meure. Il n'a songé à lui dédier que le seul sentiment qu'elle ne pouvait endurer de sa part, dont tous les jours elle a subi l'offrande malgré elle : son indul-

gence attristée et attentionnée. Il n'était plus pour celle qui l'aimait encore qu'un apitoiement quotidiennement renouvelé, un étranger compatissant, une présence absente. Par le trait d'une ironie assez tragique, c'est Ellénore morte qui saura seulement le lui dire, quand il aura trouvé dans ses papiers la lettre fameuse : « Par quelle pitié bizarre n'osez-vous rompre un lien qui vous pèse ?... » La perspicacité d'Adolphe devint et resta inutilisable dès que son amour ne fut plus qu'un consentement au passé, un attendrissement sur de chers souvenirs. Ainsi Constant comptait pour rien dans ses actions les conseils de sa raison, s'ingéniait même à suivre la voie contraire à celle qu'ils lui montraient, s'exerçait et s'encourageait à tourner en folies ses sottises, trouvant encore des mots émouvants pour dire la fatalité de son malheur : « Je ne puis ni me vaincre, ni ne pas souffrir... La vie est trop sèche. » Lucidité cérébrale et négative.

•

La claustration d'Adolphe à l'intérieur de lui-même, cette distance qui sépare ses passions de sa clairvoyance, se double encore de l'isolement que crée l'écart d'Adolphe et du monde. Dans sa Préface à la 3ᵉ édition, Constant définit ainsi le but qu'il s'était proposé : « ...Donner une sorte d'intérêt à un roman dont les personnages se réduiraient à deux, et dont la situation serait toujours la même. » Mais le mot peut tromper : il y a dans le livre un personnage encore, l'opinion. A tout moment les pouvoirs sociaux se dressent pour détruire la confiance d'Adolphe, pour l'obliger à affirmer sa vie dans le sens d'une rumination solitaire et persistante. « La figure humaine me trouble », dit-il au début, et en vérité elle fait plus que le gêner, elle le déchire ; n'éprouvant aucun amour pour l'homme, qui le lui rend bien, il apprend à ne rien attendre de sa présence, de ses avis, de ses conduites. Il hait la société pour l'espèce de vérité qu'elle garantit, l'exaltation qu'elle favorise d'une vertu massive et vaine, étroitement conventionnelle. Il a compris dans les premiers que la proximité des autres en tant que tels est pesante, que les maximes du monde n'ont pour raison que de lui assurer une unité factice et en fait immorale. Il a éprouvé aussi que les principes et les préceptes communs qui inspirent les actions des hommes ne souffrent pas un témoignage d'indifférence, que dans une société très policée, qui n'est avec eux est contre eux. Il dit : « Je ne sais quel instinct m'avertissait de me défier de ces axiomes généraux... si purs de toute nuance.. » Mais, à une telle société, la défiance et

l'ennui même sont insolites, intolérables : qui répugne aux usages est par là infiniment impie. Adolphe est la première de toutes les grandes figures de notre littérature à refuser la Loi commune. Ce sont sa singularité, la fierté qu'il met à être unique dans toutes ses dimensions qui le condamnent à être éliminé, et, par delà l'élimination, à l'accablement et à la haine. Car l'étrangeté au monde n'est pas une forme d'exil paisible. Renié par ses semblables pour avoir dénoncé l'immoralité foncière de leur morale et de toute morale générale, leur présence le poursuit même dans ses instants heureux : le succès de l'amour se qualifie d'abord chez lui comme une victoire sur l'humanité : « Elle se donna enfin tout entière... Je marchais avec orgueil au milieu des hommes ; je promenais sur eux un regard dominateur. L'air que je respirais était à lui seul une jouissance. » Son désir de revanche sur la société qui le persécute, il le reporte même sur l'objet aimé : il projette sur cet amour une violence exclusive et dominatrice où l'on peut voir un vestige de son désaccord avec les hommes. Dans un article publié en 1834 par la *Revue des Deux-Mondes,* le regretté Gustave Planche faisait cette remarque judicieuse : « Adolphe est las... de sa puissance inoccupée ; il aspire... à aimer pour mettre à l'ombre de sa puissance une volonté moins forte que la sienne, et qui se confie en obéissant. » Et comme la femme dont il a fait la conquête pour se venger du genre humain, représente encore à ses yeux un de ses membres, elle lui devient vite aussi détestable que les autres, elle se confond avec eux en son esprit, lui présente tous les jours l'image vivante du monde qui veut sa perte parce qu'il a rejeté les Tables de la Loi. La lassitude précoce d'Adolphe pour Ellénore sera la dernière représaille des hommes contre lui. Car la Société décrite par Constant est tout autre que celle dont Stendhal, le Flaubert de l'*Education* ou Balzac feront le portrait : elle n'est pas l'obstacle à franchir ou à briser, le champ des entreprises les plus hardies et des pouvoirs qui se gagnent par l'impudence et l'intrépidité, — elle est, pour l'être qui se veut incomparable, l'ennemi intime ; l'empêchement qu'elle met à l'expansion de ses désirs naturels est la limite de tous ses efforts, elle lui est très précisément une *limite*, c'est dire que son hostilité a un caractère métaphysique. La société, pour Frédéric ou Julien, sera l'Obstacle, donc en un sens la condition du succès, pour Adolphe elle est le Mal, c'est-à-dire l'horizon nécessaire de ses projets. Ainsi il va écarter de lui de plus en plus toute présence humaine, familière ou charitable, il va s'investir dans une solitude superbement achevée, âme méprisante et méprisée, plus singulière encore et plus rare qu'elle n'avait souhaité l'être, sans autre réconfort que de se savoir unique, et inégalable. Détaché de la contrainte que faisaient peser sur lui les existences adverses, il ne lui reste qu'à se déprendre de mieux en mieux de

toutes ses affections passées, à renoncer au désir qu'il peut encore garder de l'une ou l'autre d'entre elles. Tout être ne vaudra plus pour lui que dans la mesure où il s'en éloignera, cette valeur grandira avec l'accroissement de la distance. Blanchot écrit de Constant, dans sa belle étude sur *Adolphe ou le malheur des sentiments vrais,* ces lignes essentielles : « Il vit à l'état pur, dans la vivacité d'une sensibilité singulière, ce paradoxe : ... nous ne communiquons pleinement avec quelqu'un qu'en possédant, non pas ce qu'il est, mais ce qui nous sépare de lui, son absence plutôt que sa présence, et, mieux encore, le mouvement infini pour dépasser et faire renaître cette absence... Ce n'est pas Mme de Staël qu'il veut atteindre, mais la distance même qui l'écarte d'elle. Ainsi l'extrême vivacité de sa conscience trouve-t-elle dans son désir plus de ressources que d'obstacles, si la conscience est d'autant plus vive qu'elle tend moins à se confondre avec son objet, mais s'en sépare, l'épouse de loin, dans le vide sur lequel elle le saisit, c'est-à-dire si elle cherche à connaître par l'absence de ce qu'elle connaît, comme le désir veut se réaliser par le manque de ce qu'il désire. » Si son affection pour l'homme est exactement égale à l'écart qui le sépare de lui, on comprendra vraiment l'étendue de son malheur après avoir lu ces mots que Mme de Staël adressait à Adrien de Mun, en 1796 : « C'est une terrible épreuve pour tous les sentiments que de se regarder face à face : il faut du monde pour avoir de l'esprit, du monde pour s'aimer, du monde pour tout, excepté pour soi tout seul... Dès qu'on est deux, il faut être beaucoup plus. » Contre elle Constant avait choisi de n'être que soi seul.

●

Ce moi pur auquel Adolphe est astreint, non seulement ne parvient pas à lui suffire, mais encore lui reste toujours opaque. En préférant la réprobation à la communication, il ne peut pas même se rejoindre et rencontrer une transparence. Et là surtout il est moderne. Comme Constant qui écrit dans son *Journal* : « Je la regrette et je la hais », Adolphe découvre qu'il est à lui-même son secret, que plus il s'inspecte, plus il se détruit et se défait. D'Ellénore qui veut se faire avouer les raisons de sa froideur, il dit à un moment qu'elle cherchait un fait où il n'y avait qu'un sentiment. Mais pour nous elle se trompait plus encore, puisque ce sentiment qu'elle aurait dû chercher, si elle l'avait trouvé, ne l'aurait pas instruite. La cause des mouvements qui portent Adolphe à agir lui semble à lui-même si indistincte, si mystérieuse qu'on ne peut vraiment décider qu'elle leur

convient et dans quelles limites elle en rend compte. La marque la plus visible du tempérament moderne, c'est justement une sensibilité inégale à ses objets, supérieure à ses désirs et à ses déplaisirs, dépassant et annulant toute possession réelle. Le héros moderne ne se soucie et ne se satisfait que de son pouvoir de posséder et jamais de ce sur quoi ce pouvoir porte. S'il n'est jamais sûr de ce qu'il aime, il ne doute pas qu'il aime. Son appétit est si abstrait et si entier qu'il rend tout être particulier insuffisant. Ses sentiments ne sont pas, comme chez le héros classique, dépendants des circonstances qui les définissent et des expériences qui les déterminent, ils sont aux unes et aux autres presque absolument indifférents. Alors que l'action offrait au classique l'occasion de dominer sa passion ou d'en subir les effets, en tout cas de prendre de ses pouvoirs une conscience exacte, l'homme moderne ne trouve en ses sentiments qu'une énigme injustifiable, qui est l'énigme même de son être.

De ce mystère dont il ne peut venir à bout, de ce mystère qu'il est, Adolphe — et ce n'est pas le moindre paradoxe d'un roman bâti tout entier sur le paradoxe — s'éprouve intimement responsable. Avec lui pénètre dans notre littérature cette expérience de la faute innommable dont on sait le destin futur. Comme Dominique, comme K. ou comme Sachs qui dira : « Ma pire démarche a toujours été de rejoindre ma culpabilité pour m'assurer de je ne sais quel équilibre maladif », il ne croit pas qu'on soit jamais innocent des malheurs qui vous surviennent, que les effets de l'injustice d'autrui soient quelquefois immérités. Mais on n'en voit pas le sujet, voilà le scandale. Ainsi naît une angoisse confuse et molle, plus ruineuse que ne le serait l'image d'un crime. Adolphe a perdu le fil de son péché. Dès lors il tient moins sa destinée pour une destinée illégitime que pour une destinée ensorcelée. Il ne recherche pas pourquoi on l'accuse mais de quoi on l'accuse. Avant qu'Ellénore ait cédé à ses instances, il lui décrit ainsi l'état qu'il endure : « Je retarde l'instant du bonheur, de ce bonheur que tout menace... Quand je touche au seuil de votre porte... une nouvelle terreur me saisit : je m'avance comme un coupable, demandant grâce à tous les objets qui frappent ma vue,... même auprès de vous je vis encore d'une vie d'effort... Je vous quitte et je retombe dans cet isolement effroyable... ». Cette conscience d'une faute indistincte, dont l'origine est chez lui bien antérieure à sa liaison, grandira à mesure que ses vœux seront comblés, pour prendre une acuité extrême lorsque l'amour aura péri. Alors il assumera devant lui-même la responsabilité de leur malheur commun, il percevra comme un péché obscur l'absence de son amour, il se reprochera *les sentiments qu'il n'a pas*. Cette malédiction personnelle

et secrète qui le suit, il n'y voit pas le signe d'une destination supérieure : mais, parce qu'elle reste sans visage, il en ressent l'horreur avec une vivacité singulière. En s'accusant de n'aimer pas, donc d'un état dont il est de toute manière irresponsable, il va nourrir en lui un remords atroce et vague, d'autant plus accablant que sans objet distinct. Du Bos, qui percevait au plus haut degré chez Adolphe ce qu'il nommait « la basse de l'attristé » et « comme un insistant Mercredi des Cendres du sentiment », estimait que si en lui « tout s'ordonne autour du passé, ce passé se survit en un présent où il est en train de vivre sa mort ». Cet état d'une âme qui se sait auteur de sa douleur sans se souvenir d'un acte répréhensible, qui se voit basse sans discerner la cause d'une telle bassesse, est remarquable. Jusqu'à la fin Adolphe sera persécuté par une injustice muette et abstraite, pour une faute primitive et inqualifiable (2).

●

La présence de l'amour-propre à la racine de la passion est un des signes sûrs qui révèlent une constitution romantique, et ce sont les vicissitudes de ce sentiment, lorsqu'il a rencontré des obstacles dans la vie même des passions, qui rendent émouvant le drame romantique. On voit bien que dans un monde comme celui de Marivaux, par exemple, l'amour-propre n'appartient pas aux personnages comme étant de leur essence, il ne veille pas nécessairement à la naissance et à la croissance de tous leurs projets : il est un raffinement supérieur du goût, une frivolité suave, le plus bel éclat d'une civilité décorative : en lui tous les membres de l'Eglise galante des siècles classiques voient un moyen de se reconnaître, ils n'estiment leur dignité mutuelle qu'à sa finesse et à l'adresse des artifices qu'il entraîne. Il brille au premier rang dans le code des manières délicates. Le héros moderne se fixe bien aussi en esprit un objet à conquérir, un but à atteindre pour le seul attrait de l'entreprise, mais ce dessein initial est mis très tôt en échec, et il est enfin livré à une passion excluant tout calcul. Comme la tragédie de Julien Sorel est celle de l'arriviste qui a du cœur, comme l'exemple de Frédéric Moreau montre les limites de la tactique en amour, l'aventure d'Adolphe met de même en lumière le défaut de la préméditation. Ellénore est d'abord pour lui l'objet d'un enjeu,

---

(2) Peut-être ce qu'il y a de plus authentique en lui n'est-il pas proprement énonçable : peut-être sa vie, son « cas » sont-ils assez étranges en soi pour qu'on n'allât pas agrandir leur mystère *en en parlant*.

il ne veut gagner au début ses faveurs que pour établir sa réputation et se prévaloir d'un succès spectaculaire. Mais la réalisation de son dessein lui montre comme l'amour-propre est fragile, aux prises avec la vie réelle : il peut conduire à la passion, qui annule le raisonnement et désespère le projet. Plus tard, lorsque le sentiment sera venu et qu'Ellénore aura repoussé ses avances, il conclura avec elle un pacte d'avenir, absurde et téméraire : elle consentait sur ses instances à le recevoir quelquefois, mais au milieu d'une compagnie nombreuse, étant par ailleurs entendu qu'il n'évoquerait jamais le passé en sa présence. Cette aberration porte la marque raisonneuse et sophistique de toutes les extravagances d'Adolphe, dont les folies naissent toujours d'un dessein concerté, dont l'égarement a pour cause ordinaire la perfection trop stricte de ses plans. Il ne voit pas qu'en matière de passions, on ne peut engager l'avenir ni présumer de soi : on se donne tout entier ou on se sépare tout à fait, on ne fait certainement pas reposer deux existences sur une combinaison impraticable et la maxime d'une charité folle. Il n'y a pas dans la vie des sentiments d'équilibre des forces. Adolphe dit : « Nous travestissons en calculs et en systèmes nos impuissances... : cela satisfait cette portion de nous qui est spectatrice de l'autre. » Ellénore et lui sont en effet des faiblesses travesties.

On pourrait voir encore, dans le respect qu'il a de la douleur, — respect si grand qu'il préfère, plutôt que de la créer chez d'autres, attendre qu'on lui dicte son devoir et les décisions qu'il doit prendre, — un nouvel échec de la prévision. Même quand de l'amour il est passé à la liaison, Adolphe est encore asservi par sa belle âme, trahi par une tendresse involontaire, compromis par sa compassion même. Il est soumis malgré lui à des écarts soudains du sentiment dont il n'était pas prévenu. La sournoiserie calculatrice qui le conseille dans les intervalles de la passion devient enfin si impuissante et si pauvre en lui qu'il en arrive à sacrifier sa vie par pitié, pour ne pas braver un instant une douleur tôt ou tard inévitable, parce que, comme il l'écrit lui-même d'Ellénore dans un trait d'une sensibilité délicate qui contient tout l'honneur du renoncement, son bonheur lui était nécessaire et qu'il se savait nécessaire à son bonheur. Constant écrivait à la comtesse de Nassau, en 1794 : « On a beau se piquer de se mettre au-dessus des côtés touchants... on ne sonde pas les profondeurs... Puisque ce faste de dédain ne m'a pas rendu heureux, au diable la gloire d'être supérieur à ceux qui sentent. » Il devinait déjà qu'aucune raison ne résiste au spectacle de la douleur causée, que la souffrance faite est une souffrance qu'on s'inflige et le bourreau, bourreau de soi-même. La dernière victime de l'homme cruel est sa propre personne, il se rencontre toujours à l'ombre de ses crimes.

•

Ce qui rapproche encore Adolphe de nous, de la forme de sensibilité la plus actuelle, c'est un certain goût inexprimé qu'il a pour son malheur, le consentement inconscient qu'il donne à sa détresse. Sentiment sans rien d'ostentatoire et qui n'est pas une récompense. Adolphe ne songe guère à porter son désastre en sautoir ; mais il tient confusément à lui dans la mesure où il représente un peu sa raison d'exister (3). Son amour d'abord ne se nourrit que d'obstacles: s'il se résoud à escorter Ellénore après son expulsion de la ville, c'est que ce geste est le seul qui détermine une situation intolérable et puisse perpétuer son infortune. Ce n'est pas par pur souci d'honneur qu'il l'accompagne, pour préserver jusqu'à la fin sa dignité, mais parce qu'il ne veut pas se tenir dans une affection assouvie, pour la seule volupté du dénûment. Car l'amour que tuait le rassasiement, que la possession dans le même acte comblait et détruisait, contentait en l'abolissant, renaît précisément dans l'indigence, la misère et l'oppression. Adolphe ressent un délice vague à éprouver toutes ses limites. Du Bos note en Constant « la coexistence, jusqu'au terme, du besoin de la secousse pour se sentir vivre avec la permanence de la vue, prise sur le néant de cette secousse même. Constant est le plus grand des joueurs qui méprise le jeu ». Comme lui Adolphe jouit dans l'obstacle de se sentir contraint, de rencontrer dans la difficulté les attraits qui font renaître la passion. C'est parce qu'il met sa gloire unique à répondre à l'acte hostile par une égale hostilité qu'il reste tout interdit quand on lui donne des largeurs. Apprenant après sa fuite que son père le laisse maître de ses actes, il se désole: « J'aurais mieux aimé des reproches, des menaces... Mais il n'y avait point de périls: cette liberté ne me servait qu'à porter plus impatiemment le joug que j'avais l'air de choisir. » Le consentement lui pèse: il ne réussit à bien percevoir son existence que dans l'intolérance et la persécution.

Mais cette action qui naît seulement dans un contexte de risque et de revers n'est pas naturelle à Adolphe: elle n'est

(3) Adolphe ne cherche pas de témoins pour un spectacle qu'il ne donne pas. Il est donc injuste de dire, avec Francis Jeanson, qu'il liquide sa responsabilité par un romantisme de la culpabilité : « L'Homme Coupable... passe devant les foules chargé d'une sorte de poids absolu qui force le respect ». On ne saurait l'admettre ici : pas un instant Adolphe ne suppose que lui a été confié le soin d'attester aux yeux des hommes quelque grande figure de la Fortune : il répudie le romantisme de la prédestination du malheur comme fiche de consolation.

que l'envers d'une abdication plus générale et plus profonde au réel sous toutes ses formes. Le mal essentiel d'Adolphe est le mal moderne : un complexe de démission. S'il se désespère à ce point de l'affection qu'il inspire et d'éprouver lui-même un amour exclusif, c'est qu'il n'a décidé de placer ses pouvoirs que dans la négation et la désunion. La seule liberté qu'il conçoive est la faculté de se déprendre de tous les objets de son attachement, de s'affranchir de toutes ses dépendances, une forme subtile du désistement. Plus ses sentiments sont profonds et spontanés, plus il se les reproche : car son vrai désir est d'avoir une âme toujours inoccupée ou convoitant toujours ce qu'elle ne peut atteindre. Mais la vraie vie ne souffre pas qu'on se rende ainsi disponible en reprenant sa parole. Adolphe voudrait raisonner sur l'expérience des autres sans subir leur dépendance. En amour il se blâme de se donner, parce que l'idéal pour lui serait de refuser l'action, de vivre dans la pure intention, en annulant à temps tous ses gestes excessifs. Sa liberté se choisit survolante : il est atteint du complexe de Dieu-le-Père. S'il souffre tant d'être la proie d'un amour exigeant, c'est pour savoir que tout sentiment despotique en vient peu à peu à l'absorber, le digère. Il dit : « Toutes les autres affections ont besoin du passé : l'amour crée, comme par enchantement, un passé dont il nous entoure... Il n'est qu'un point lumineux, et néanmoins il semble s'emparer du temps. » On sent bien que c'est ce point pur dans la vie de l'amour qu'il rêve de fixer, un tel état de la conscience qu'il voudrait prolonger à l'infini. Mais on ne peut longtemps se tenir dans ce bonheur extrême, passager sinon mensonger : le temps ne se laisse pas négliger, un jour il s'impose à nous de nouveau, sous la double forme d'un passé que nous ne pouvons créer, d'un futur que nous avons à faire. Le temps, que l'amour semblait avoir un instant dissipé, prend une belle revanche.

La renonciation d'Adolphe au réel dans son ensemble est donc fondée sur une force universelle de refus : refus d'aimer, refus de rompre, refus d'être sincère, refus d'être cruel. « Je n'étais, dit-il, qu'un homme faible, reconnaissant et dominé. » Il ne se maintient en effet que par des options négatives : il a passé sa vie à se subsister. Quand il se montre valeureux, c'est sa débilité qui lui dicte son courage. Car l'inaction sans le savoir est parfois intrépide et la paresse périlleuse : Adolphe nous révèle aussi tout un héroïsme de la passivité. C'est pourquoi il faut s'indigner comme il convient de la malveillance assez basse qu'à plusieurs reprises dans sa vie Gide a témoigné à son égard. « L'insupportable Adolphe... » disait-il à Colette en 1920 ; et trois ans plus tard, au cours d'un long entretien mené avec Du Bos sur Constant, il prononçait des mots inadmissibles : « Ce livre haïssable qui

s'appelle *Adolphe...* », parlait de fausse culture des sentiments et de fausse abnégation, une pratique laborieusement réitérée de la vertu d'abnégation lui ayant enseigné les manières sûres de distinguer ses formes vraies d'avec les frauduleuses. Malgré lui pourtant, il nous reste la leçon des dernières pages d'*Adolphe,* où la mort pénètre pour la première fois. Adolphe, près d'Ellénore mourante et pour lui comme morte, comprend trop tard que l'amour qu'elle lui vouait le constituait tout entier, que le renoncement qui avait semblé s'introduire en sa vie comme un voleur s'était intégré à lui comme une partie de lui-même, que son abnégation était sa raison d'être. Maintenant que le quitte l'être dont l'attachement était intolérable, le voilà libre, mais cette liberté en surgissant se change en son contraire ; Ellénore morte, Adolphe perçoit qu'il n'est même plus *seul,* puisqu'il n'est plus *rien,* il a le pressentiment soudain de la mort qui va le recouvrir vivant : « Ce n'étaient pas les regrets de l'amour, c'était un sentiment plus sombre et plus triste... L'amour lutte contre la réalité, contre la destinée ; l'ardeur de son désir le trompe sur ses forces, et l'exalte au milieu de sa douleur. La mienne était morne et solitaire ; je n'espérais point mourir avec Ellénore ; j'allais vivre sans elle dans ce désert du monde, que j'avais souhaité tant de fois de traverser indépendant. J'avais brisé l'être qui m'aimait ; ...déjà l'isolement m'atteignait. » La mort d'Ellénore ne rend pas Adolphe à la vie, elle proroge au contraire sa disgrâce et perpétue son ennui, qui fait corps avec son être. La dépression d'Adolphe, aride, mortifiée et métaphysique, naît en lui du dernier dénûment de l'âme, du sentiment qu'il a de se savoir à jamais inutile à soi. C'est pourquoi il n'y a pas de fin à *Adolphe,* pourquoi il est le seul de nos romans qui ne se termine pas.

●

La tragédie d'Adolphe aura été celle de la rencontre d'une lassitude lucide avec le monde réel qui ne souffre aucune sorte d'inertie. Il n'aura pas eu, comme tant d'autres que nous connaissons, et qui l'accablent, la vocation de la vie, qui est en un sens une fatalité de bonheur, il aura connu plutôt une fatalité d'indolence. Suivi partout par un ennui maigre et blasé qui le tentait d'abjurer ses promesses, mais poussé par les finesses de son honneur à les tenir jusqu'au bout, il a éprouvé jusqu'à l'angoisse la gêne de toute présence adverse. Lui qui n'aimait « qu'en absence, de reconnaissance et de pitié », il aurait mérité une Princesse lointaine et sans visage, Béatrix ou Dulcinée, quelque Laure

adorable et fabuleuse dont le contact n'aurait pas corrompu l'image. Mais il s'est épris par malheur et dépris d'une créature qui n'était point inaccessible, et la vertu amère du grand seigneur honnête homme lui fut vite un fardeau. Méprisant en secret sa faiblesse, mais détestant davantage la rigueur d'une liberté qu'on conquiert, il ne lui restait plus qu'à se répandre dans le monde en sarcasmes sur les femmes, en vouant à l'une d'elles son existence et son âme inutile. Il lui restait à nous laisser la figure d'un héros triste, qui a usé sa vie à faire de la compensation. Je ne sais si Sartre a jamais lu *Adolphe,* mais j'imagine sans trop de peine ce que cet auteur anthropophage pourrait en dire, s'il lui prenait la fantaisie, comme il l'a fait pour tous ses adversaires de taille, d'arranger au fer à friser un fils de famille affligé qui n'a pas su mériter sa délivrance.

PHILIPPE GARCIN.

VERS UNE NOUVELLE ESPÉRANCE

NOTE DE LA REVUE. — *Nous n'avons pas cru devoir publier le texte que M. Malcolm de Chazal nous envoya, et qu'on va lire, sans avertir l'auteur, au cas où il les eût ignorées, des réserves contenues dans l'article que Jean Tortel avait consacré à son recueil,* Sens Plastique, *et qui reflétaient l'attitude de la revue à son égard.*

M. Malcolm de Chazal, et nous l'en remercions, nous autorise obligeamment une mise au point nécessaire. Nous avons donc communiqué son article et la lettre dont nous le faisons suivre (car elle nous paraît en éclaircir certains points) à Jean Tortel qui reconnaît bien volontiers que « Tout », ou tout au moins beaucoup de choses le séparent de Malcolm de Chazal : notamment qu'il ne lui paraît guère possible « d'abolir » un passé dont l'auteur de Sens Plastique *lui paraît d'ailleurs conserver au moins littérairement, une assez grande quantité de résidus. Notre ami reconnaît aussi sa méfiance à l'égard de certaines formulations qui, pour situer un débat « plus haut », entraînent l'esprit dans une région vide où il se perd.*

Les Cahiers du Sud, *qui restent une revue* destinée au dialogue, *ne sauraient se refuser à faire entendre une voix dont ils n'ont jamais mis l'authenticité en doute, à leurs lecteurs qui pourront du reste rapprocher, s'ils le désirent, les propositions de Malcolm de Chazal touchant le langage de celles qui s'inscriront dans l'important colloque, instauré par ce numéro, sur la Rhétorique.*

Je viens de lire deux livres qui sont deux grands cris prophétiques: *La Lampe dans l'Horloge* d'André Breton, et *Rimbaud le Voyant* de Rolland de Renéville.

Le thème au fond de ces deux thèses est le même: « Cherchons au sein de l'occultisme bien compris notre salut. Obtenons la liberté de l'être, non point par le *Connais-toi toi-même* de Socrate, mais par un *Surconnais-toi*

toi-même où l'homme pourra se retrouver à travers le circuit de l'Univers. »

Car l'homme à bout portant de lui-même ne se voit pas, puisque la vérité est au delà de l'être, par le cercle infini où l'homme rejoint la Nature. La Vérité est dans le nœud gordien où homme et Nature se conjoignent. La vérité est indivisible — entre le monde du moi et l'univers vivant. Or, l'homme a tranché le nœud gordien de l'Invisible, et à cause de cela — en deçà de la Nature, — il ne voit rien : il lui faudrait pour se connaître aller au delà de lui-même : il lui faudrait se dépasser de pensée et de sensation pour se retrouver. Or, cela n'est plus possible aux hommes actuels, car l'objectif et le subjectif en eux sont à deux pôles séparés et le geste de divorce est total en eux. Pour ma part, faisant litière des déclarations d'Héraclite, je dis : « Les Berges, c'est Dieu ; et nous et la vie conjointement sommes le ruisseau. Et qui n'est pas dans le ruisseau, ne voit rien ; et sa vue se meurt dans le néant. » « Se mettre sur les berges », c'est blasphémer, c'est vouloir imiter le « geste de Dieu » — geste vain et sacrilège pour l'être fini. Car à ce jeu, l'homme ne récolte que des phantasmes.

Tout est à refaire au sein de la pensée moderne, Renéville le dit clairement dans *Rimbaud le Voyant;* et Breton l'exprime avec force. Tel rêva jadis aussi Rimbaud, et après lui tant d'autres qu'a animés l'Esprit. Tout reste à découvrir, et le monde doit être refait. Mais à quoi nous servirait l'Eau, si nous ne possédons pas le Vase ? A quoi sert la pensée angélique, sans le récipient des mots ? Pour progresser, l'homme doit briser d'abord les vases anciens, — afin que l'eau ne s'« égare » pas dans des récipients caducs. Assommons l'Académie et ses feudataires, comme Baudelaire voulut qu'on assommât les mendiants. Ayons pour seul dictionnaire la flûte de Pan de l'Invisible : laissons-nous souffler les mots par les chœurs enchantés de l'Esprit. Si nous voulons avoir une nouvelle langue, il nous faut tout d'abord *réapprendre à penser,* car le seul Potier véritable du Verbe est l'Esprit. Le matériau ? Il est surabondant. N'avons-nous pas l'alphabet inépuisable, mine inexhaustible ? Et il faut si peu de mots pour dire de très grandes choses, — si seulement les mots sont suffisamment approfondis pour contenir la Pensée immense. Nous n'avons pas besoin de nouveaux mots. Ce qu'il nous faut, c'est déterrer les sources vives originelles au fond des puits des vocables, depuis longtemps ensevelies — et surtout faire « communiquer » ces puits artésiens du Verbe au fond des terres vierges de l'Esprit, — car le mot qui « ne communique pas » croupit — la vie du vocable est comme celle du corps qui se gangrène là où l'ensemble ne joue pas son rôle, là où la partie ne communique pas avec le tout.

Le drame actuel de la langue est le *vocable isolé*. Les mots de nos jours sont des îlots. Lire est devenu pour tous du pointillisme de pensée. On ne lit pas la prose moderne : on la picore. Je cherche en vain la poésie qu'on boirait d'un trait. Partout des archipels multicolores — mais où ne paraît pas l'arc-en-ciel. La langue aujourd'hui est malade par manque d'*unité*. Souder et fondre les mots, créer de divins alliages, marier les vocables pour que la pensée coïte avec elle-même, faire de nouvelles noces de l'Esprit — voilà la tâche sacrée, la Route à suivre du Divin Savoir. Tout effort porté ailleurs ne peut mener qu'à créer des bibelots de pensée, — attitudes stupides sur des étagères, par rapport aux monolithes du Verbe et de la Pensée soudés — les seuls qui comptent vraiment — et où l'esprit est dans le marbre et le marbre est esprit — où la forme et le fond forment corps. La menuiserie des mots est vaine et grotesque : c'est l'architecture d'ensemble qui vaut. Car le chemin du Tout-Langage est la voie de l'*Unité*.

L'échec de Rimbaud — car Rimbaud a fui — a eu pour cause première son impuissance verbale, laquelle fut le produit inéluctable d'une insuffisance d'âme pour pétrir la glaise initiale, en empruntant les doigts de l'Invisible. A Rimbaud, l'expression poétique a manqué. Et l'homme ayant été trop loin au sein des Terres Vierges de Toute-Connaissance, n'a pu rebrousser chemin qu'en recevant « le choc en retour » de l'esprit, qui ne manque jamais de frapper ceux qui ne peuvent engranger ce que leurs bras ont fauché. La *voyance* a ses lois, et comme je l'écrivais à Rolland de Renéville, il faut avoir l'équilibre angélique pour se tenir au bord du gouffre du Verbe sans être happé par lui — butiner l'Infini sans subir son Vertige. Ne créent une nouvelle langue que les aguerris de Dieu. La Parole est aimant. Nietzsche s'y est perdu, Rimbaud a fui. Je cherche en vain ceux qui sont revenus à la Vie avec les cicatrices de l'Invisible sur le visage, et les stigmates aux mains pour proclamer qu'ils ont vu le Feu.

Dans *La Lampe dans l'Horloge,* Breton dit clairement entre les mots : « O vous, bergers de l'esprit, où menez-vous la masse moutonnière ? Vous ne savez vous-mêmes où vous allez, et cependant vous guidez, suprêmes aveugles ! Votre crime moral est d'autant plus grand que Babel en vous est immense et chaque jour élève un nouveau palier ».

La confusion aujourd'hui est à son comble, et attaque la tête de flèche de pensée de tous les grands gestes de la vie. Et la cause en est que, tandis que l'avenir est bouché, le langage du passé ne nous émeut plus parce que ses normes sont dépassées. *L'homme moderne veut une nouvel-*

le manne. Et ses guides, ô misère, ne trouvent pas leurs mots. La maladie de notre siècle est l'aphasie d'idées par insuffisance verbale. L'angoisse littéraire actuelle est le fruit de l'impasse entre hier et aujourd'hui. *Tout a évolué dans le monde, sauf la langue*. Aussi l'esprit est-il garrotté de nos jours, de départ — faisant des bègues de l'esprit partout, par légions.

Le surréalisme a été le premier grand geste de libération au sein de cet esclavage verbal. Mais malheureusement, lui aussi bégaie, — quoique avec des mots d'invisible sur la langue. Il aurait fallu cueillir cette langue et la souder — mettre des ponts entre tant d'images éparses pour que la *parole* puisse traverser — combler les fossés pour que l'attirail du Verbe puisse avancer et faire son entrée triomphale — de l'Invisible à nous. Car l'Esprit fait « pont aux ânes » devant des passerelles frêles. Or, ces passerelles mêmes, le surréalisme ne les possède pas; cette école de pensée en est encore aux îlots enchanteurs, aux archipels fleuris où pépient tous les chants de la vie, mais qui ne sont, hélas encore, que de « divines prisons » du Verbe, comme ces femmes adorables où notre âme est retenue. La *liberté* est dans le rapprochement des « îlots » et dans leur soudure pour former corps cohérent, pour faire un vaste continent du Tout, et rendre le Verbe soudé. Et cela, nous pouvons l'obtenir. Je dirai même, pour ma part, que la grâce m'y a mené — j'ai connu les lieux bénis où le Verbe est lié, où la Pensée est d'une seule haleine, où le Souffle est unitaire.

Laissons les mots tels qu'ils sont. Mais perforons-les pour faire passer le divin filin de l'être indivis, qui serrera les perles entre elles, et fera un collier cohérent du tout. Pour atteindre ce suprême but, cessons de *nous penser*, et faisons-nous *penser par les choses:* soyons lyre pour les mains de l'Invisible. Ne nous livrons pas au courant, comme l'ont fait jusque-là les surréalistes — tel un corps mort qui fait la planche, et qu'emporte le courant. Et *ne remontons pas* non plus le courant — car le geste conscient fausserait tout le mécanisme. Mais faisons le geste essentiel qui est de s'arc-bouter à la Vie et de laisser le Courant passer sur nous. Et par là, nous « connaîtrons » le Verbe, de l'alpha à l'oméga, comme la volupté est un parcours de tout l'être indivis. Recevons l'Invisible de face, et non pas de dos. Il n'est qu'une voie à suivre pour créer une nouvelle langue: c'est de laisser la Parole parler en nous, bouche contre bouche, et de recueillir ses mots. Ce monologue se fait dans les halls de l'Esprit qui aboutissent à l'Infini, et dont l'appellation d'ensemble est *subconscient*. La Raison ne nous donne que l'abstrait: seul le subconscient nous révèle la Vie. L'œuvre de Sisyphe est la parole. Mais la

plupart qui « montent » doivent traîner après eux des boulets anciens. Heureux ceux qui se sont désenchaînés du passé des mots pour avancer. Le sauvetage aujourd'hui ne peut s'obtenir que par œuvre d'anarchiste — doublé du constructeur génial béatifié.

Je vois mon siècle en proie au délire du vocable. Mais nulle part la *langue de feu* n'a paru sur les mots, pour les faire parler. Partout on sent que le salut est là : dans le sens du vocable purifié et ressuscité. Mais l'homme se secoue, et chacun tremblote en vain, mais le mot au tréfonds des gosiers ne jaillit pas. *Car l'unique salut est dans l'état médiumnique de pensée.* Il faut cesser de parler, mais *se faire parler,* — faire le verbe parler en nous, — non au sein de l'esprit flottant, mais au sein de l'esprit tendu dans la disponibilité *active* la plus absolue — telle l'amante recevant le dieu de sa vie, ou telle la fleur buvant l'ondée de lumière, corps tendus de désir, appels exudant de tout l'être. Devant le dieu de la parole, l'homme doit avoir les lèvres en forme de coupe, — tel celui qui écoute intensément, — et le visage tendu vers le Lieu d'où vient la Vérité vocable. Qui tourne le dos au subconscient ne cueille que le rêve épars, comme le vent qui nous bat les oreilles de l'arrière semble mille souffles. Tournons-nous en plein vers le Rêve, si nous voulons boire tout le souffle d'un trait. Ne cueillent la Langue Miraculée que ceux qui voient la vérité de face. *De ce rétablissement de l'esprit dépend tout l'avenir de l'Esprit.* L'homme en est actuellement à un stade où il ne peut plus feindre ignorer ce qui est en lui : il devra se faire face coûte que coûte. S'il *se refuse,* il périra. L'humanité ne trouvera un contre-poids et un repos contre l'immense misère de la machine, qu'en appelant à son aide le vaste monde de l'Invisible : il doit épontiller son être contre les béliers du monde en s'arc-boutant aux vastes réservoirs de vie qu'il y a en lui, — il devra faire cela, ou disparaître. La Raison bientôt ne servira aux hommes de rien, — lorsque cette raison même sera devenue de l'automatisme pur comme la machine. Seul peut sauver l'être humain le subconscient. Les « mineurs de l'invisible », les plongeurs du subconscient sont les seuls véritables héros des jours présents et les « saints » de demain. C'est pour cela que l'œuvre d'un André Breton est incalculable en importance spirituelle pour le sauvetage qui viendra. Sur les pas de Freud et de Lautréamont, André Breton a nivelé la route à suivre pour les générations futures. Puisse-t-il me rejoindre bientôt, et m'épauler sur les chemins avant-coureurs où la possession de l'Esprit m'a mené — et dépythoniser mon verbe, et me révéler aux masses, pour en faire une manne pour tous.

Avec *Sens-Plastique,* le Verbe insconscient est dépassé. Il faudra bientôt déplacer les tentes, — tel un camp de

travailleurs qui change de place avec la découverte de nouveaux filons. Car tout dépassement de l'Esprit demande une transmigration.

MALCOLM DE CHAZAL.

●

Le 6 Mai 1949

Monsieur JEAN BALLARD,
Directeur des *Cahiers du Sud*,

Monsieur,

Très certainement, je vous autorise entièrement de faire précéder ou suivre mon texte d'une mise au point. L'essentiel est que ce texte paraisse. Chaque nouvelle audience est sans prix pour moi. Dans l'état où en sont les choses, il faut une rééducation : plus je m'expliquerai, mieux cela sera.

L'article de M. Tortel, je ne l'avais pas lu. Très intelligemment fait, c'est du pointillisme de pensée. M. Tortel n'entre pas dans le sujet : le débat est plus haut. Pour venir jusqu'à moi, il faut détruire beaucoup du passé. J'essaye par mes articles d'aplanir la route pour tous. Je ne ferai jamais assez d'iconoclastie. Le chemin que j'ai suivi n'est fait que de cela. J'ai tout nivelé en moi-même, pour repartir à neuf. Et si l'horizon est net, c'est parce que j'ai aboli le passé. *Tout* sépare M. Tortel de moi : un passé géant. Qu'il abatte la montagne, et il me verra. Le lecteur doit se dire que dans ma prose la forme est un reflet du fond. La forme doit *inexister* dans une grande œuvre : il faut voir jusqu'au bout, comme à travers du cristal — à travers les mots abolis. La forme n'est rien, tout est fond dans les œuvres géniales, comme ces divines femmes dont le corps est tout âme.

Fidèlement votre.

MALCOLM DE CHAZAL.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

FRANCIS CARCO
ou
LE CREPUSCULE SENTIMENTAL

Les hommes de ma génération, celle qui, ayant l'âge du siècle, a mûri, comme on dit, et plus vraisemblablement a pourri avec lui, ne sont guère qualifiés pour juger objectivement la poésie de Francis Carco. Elle leur a trop tenu à cœur quand ils la découvrirent, à une époque où Carco avait déjà atteint l'âge qu'eux-mêmes accusent aujourd'hui, pour qu'ils ne soient pas tentés de remettre en cause leur enthousiasme juvénile; et les voici du même coup devant ce dilemme: ou se complaire en une œuvre qui ne fût peut-être que le reflet de leurs illusions, ou consentir à des réserves et par là même avouer leur vieillissement. Fort heureusement, pour quiconque n'affecte pas de rejeter toute notre tradition lyrique, l'œuvre de Carco, du fait qu'elle est de prosodie régulière, a l'avantage sur tant d'autres qui, avant ou après la sienne, nous touchèrent aussi vivement, de répondre à des normes qui ne relèvent pas de la sensibilité seule. Sans doute, pour nous référer à des poètes de même obédience, n'a-t-elle pas les prolongements subtils de celle de Toulet ou la savante gouaillerie de Pellerin, mais ses qualités formelles n'en paraissent pas moins évidentes et solides. A quoi bon s'interroger sur son contenu sentimental ? Même s'il indisposait les puritains intellectualistes que nous sommes devenus, un tel reproche signifierait plutôt notre dégénérescence que la sienne, car enfin on ne change pas beaucoup le cœur de place et la sensibilité, quoi qu'on puisse dire, n'évolue pas au rythme accéléré des modes littéraires. Il n'est pas de poète qui n'ait choisi aussi délibéré-

ment dans ses thèmes comme dans leur traitement de s'en tenir à une sentimentalité directe d'homme de la rue (« *Si je te dois d'être poète — C'est sur un air d'accordéon* »). Qu'il y ait un poncif, Carco lui-même le reconnaît qui rappelle que Pellerin l'avait baptisé « Jean-Jacques Rousseau Moulin Rouge »; que le mythe de Montmartre soit aussi usé, et inusable, que tant d'autres, le clair de lune, Venise, Versailles ou l'affectation de l'angoisse, entièrement d'accord. Et puis après ? Les mythes ne sont jamais que le bois dont les poètes font leurs flûtes, et les poncifs, après tout, c'est du bois dont la qualité est éprouvée. Le moins que l'on puisse dire est qu'il faut beaucoup plus de virtuosité qu'en tout autre genre pour réussir dans ces « airs d'accordéon ». Une poésie qui tend à l'anonymat, et celle-là veut être de la rue, voilà qui est entreprise autrement difficile que « se composer un personnage ».

La parution coup sur coup d'une édition collective des *Poèmes en prose* (Points et Contrepoints, d'une étude et d'une anthologie dues à Philippe Chabaneix (chez Pierre Seghers), et de *Mortefontaine* (Albin Michel) permet ces mois-ci à un public relativement large de prendre contact avec l'œuvre poétique de Carco dont quelques-unes des meilleures pages se trouvaient jusqu'à ce jour essaimées dans des plaquettes devenues introuvables ou en des tirages limités. Ainsi est-il possible de découvrir Carco « tel qu'en lui-même » non pas certes encore l'Eternité mais un demi-siècle le change. Ne débattons pas de savoir s'il est ou non légitime de juger une œuvre sinon sous l'angle de l'« Eternité », ce qui est pure figure de style, du moins en dehors des conditions épisodiques qui la virent naître, la question sans doute est oiseuse. Aussi bien est-ce devenu pour nous postulat et même truisme, devant l'enjeu des événements en cours depuis quelques années, de ne concéder à une œuvre d'autre valeur que celle d'un document ou d'un témoignage. Nous avons manifestement perdu le sens et même le souci de toute valeur objective tant au point de vue formel qu'en ce qui concerne le message d'un auteur; il n'est pas jusqu'aux gloses les plus abstruses sur la rhétorique qui ne prétendent s'insérer dans un devenir dépassant manifestement le phénomène littéraire. Est-il besoin de dire que cette attitude de fait, et dont nous nous garderons de discuter la légitimité, est la moins propre qui soit à nous faire comprendre et goûter un poète comme Francis Carco ? Au mieux, le critique serait-il tenté d'expliquer ce lyrisme par les conditions d'avant 14 et il faudrait alors se livrer à une étude exhaustive de la notion de « vie de Bohême » puisque c'est en fin de compte une conception de cet ordre qui pour tous les étudiants de littérature semble bien être le substratum des démarches de Carco. On envisage fort bien une thèse universitaire qui, en marge du courant de poésie-con-

naissance de Scève à René Char, montrerait la continuité d'un courant de poésie-instinctive, disons de Villon à Prévert en passant précisément par Carco. C'est une distinction évidemment artificielle car des hommes comme Nerval ou Apollinaire réalisent la synthèse de ces mouvements parallèles mais ce n'en est pas moins une fort valable hypothèse de travail. Elle appelle toutefois les plus expresses réserves. Tout d'abord, cette poésie instinctive alors même qu'elle s'en réclame et en développe les thèmes ne saurait se confondre avec le folklore et la poésie proprement populaire, elle s'avère aussi raffinée que la poésie-connaissance et si elle ne joue pas sur les idées ou les sentiments, si elle respecte les normes de la sensibilité courante elle témoigne par ailleurs d'un souci formel beaucoup plus grand. Ce n'est pas le moindre paradoxe de la poésie française contemporaine que de voir le lyrisme d'avant-garde développer jusqu'à leurs extrêmes conséquences nos traditions intellectualistes mais répudier les formes dans le cadre desquelles elles se sont développées tandis qu'au contraire, ceux qu'il est convenu d'appeler les poètes de Droite rompent avec l'intellectualisme pour se fonder sur la seule sensibilité mais s'emploient à respecter les formes. Nous assistons ainsi à un véritable chassé-croisé de tendances. Peu d'observateurs s'en rendent compte car aussi bien parmi les amateurs que parmi les auteurs eux-mêmes tout le monde a pris parti et il y a deux poésies en France qui s'ignorent et se méprisent mutuellement. Cette espèce de schisme remonte à 1920 environ. Il est significatif de constater par exemple que si Apollinaire est le dernier grand poète sur qui se fasse une certaine unanimité, cette unanimité ne fait qu'illustrer un désaccord foncier puisque ses admirateurs le tiennent en estime pour des raisons diamétralement opposées. On dira que tout cela est fort artificiel et que le temps remettra chacun à sa place. La preuve en est que Toulet et Pellerin sont en passe de bénéficier sinon du même prestige du moins de la même immunité qu'Apollinaire. Il n'est pas douteux que si Carco avait disparu lui aussi à l'époque du schisme de 1920, ne laissant qu'*Instincts, La Bohême et mon cœur, Chansons aigres-douces, Petits airs,* et pour tous romans *Jésus-la-Caille* et *L'équipe,* ce bagage lui vaudrait une réputation plus large et en tout cas moins contestée que celle dont il jouit aujourd'hui après n'avoir cessé pourtant d'enrichir son œuvre, et tout égal à lui-même qu'il soit demeuré. On dira que c'est faire là une constatation gratuite et même cynique, hâtons-nous de dire qu'elle ne suppose de notre part aucune réserve péjorative à l'égard de la production récente de Carco. Le fait pourtant que Pierre Seghers (qui est de toute autre obédience) ait pu admettre Carco parmi ses « Poètes d'aujourd'hui » et confier cet ouvrage à Philippe Chabaneix est peut-être le signe que le schisme de 1920 appartient au passé.

Chabaneix, est-il besoin de le dire, parle admirablement de Carco. Non sur le mode critique certes mais sur celui d'une expérience personnelle et, tout bonnement, de l'amitié qu'il lui voue. Pourquoi faut-il que tant d'aimable simplicité nous laisse sur notre faim dès que Chabaneix ne nous conte plus des anecdotes sur le Fantaisisme ? Il a beau nous assurer, après tant d'autres et Carco lui-même, que le Fantaisisme ne fût jamais une école mais « une réaction profonde de la sensibilité contre de vieux clichés, des procédés usés jusqu'à la corde et un incroyable charabia », il nous semble que les Fantaisistes, quel que soit le prix que l'on attache ou refuse à leurs œuvres, ont représenté dans la poésie contemporaine une attitude qui paraît proprement inconcevable à la génération actuelle: Ils ont été probablement les derniers poètes qui ne se soient pas interrogés sur la légitimité de leur entreprise, qui ne se soient pas efforcés de trouver de justification à la Poésie. Ils n'ont connu, pour citer Derême, qu'« un souci agréable de liberté spirituelle et sentimentale qui permette de donner au monde des aspects imprévus ». On imagine la réaction d'un esprit philosophique devant une telle assertion ! Le procès de l'attitude fantaisiste et du principe de l'ironie a été fait par Hegel dans son *Cours d'esthétique* lorsqu'il s'en prit à Fichte et aux romantiques: « *Se développer, au point de vue de l'art et du beau, c'est ce qu'on appelle vivre en artiste. Conformément au principe, je vivrai donc en artiste, si toutes mes actions, tout mon extérieur, restent pour moi un pur semblant, une apparence vaine, qu'il dépend de moi de varier, d'anéantir à mon gré. En un mot, il n'y a ni dans leur but, ni dans leur manifestation rien de sérieux* ». Il n'est pas douteux que tout lyrisme, ne disons même pas fantaisiste mais simplement impressionniste, tombe sous le coup de la condamnation hégélienne. Il ne s'ensuit pas que sa valeur littéraire soit médiocre. Certes des hommes comme Carco, Derême ou Vérane n'ont jamais prétendu être autre chose que des créateurs d'objets poétiques, de « bibelots » comme disaient les Mallarméens, mais pourquoi leur faire grief d'une prudence excessive, de l'absence d'inquiétude métaphysique et à plus forte raison de conscience historique puisque à la lecture de leurs poèmes les plus frivoles d'apparence, et précisément parce qu'ils ont l'air frivole, nous retrouvons nous autres, un quart de siècle plus tard, tout ce qu'ils n'ont pas voulu y mettre mais qui y est tout de même, à savoir l'atmosphère de décomposition de ce qu'il est convenu d'appeler « la belle époque » ? En ce sens la poésie de Carco, qui est d'ailleurs le plus souvent simple transposition d'anecdotes, a toute la valeur documentaire des faits divers. Ce n'est pas parce que son mythe favori, Montmartre, est usé que la résonance de ses poèmes se trouve amoindrie. On ne dira jamais assez que Carco, tout comme son ami Utrillo, a infusé à ce mythe une vigueur

nouvelle, car enfin le moindre « air d'accordéon » de Carco c'est tout de même autre chose que les insanités des cabarets de la Butte. En fait, le tour de force de *La Bohème et mon cœur* ou des *Chansons aigres-douces* réside dans l'exploitation d'un folklore urbain tout aussi significatif pour qui voudrait bien l'analyser que celui des légendes rustiques. S'il nous paraît superficiel et anecdotique, relevant plus des journaux ou de la rengaine de music-hall que de la poésie conventionnelle, c'est uniquement parce que nous sommes beaucoup moins adaptés à la ville que nous nous plaisons à le croire, parce que le fond d'images sur quoi nous vivons est demeuré celui de nos proches ancêtres paysans. Les poètes proprement urbains sont infiniment rares, au plus citerait-on Villon, Boileau et Verlaine, c'est précisément d'eux que se réclame Carco. Que si l'on voulait dégager la sensation maîtresse de tous ses poèmes en vers ou en prose on découvrirait que c'est la pluie :

« *Sous la pluie glacée du petit jour, un Paris de brume, timide et frileux, me poursuit : Ah ! que cette brume est charmante, qu'elle me pénètre, me touche et m'afflige ! Je voudrais en respirer encore l'humidité malsaine... Rendez-moi dans la buée trop froide du matin, le Montmartre du Lapin agile, d'Adèle et des petits comptoirs. J'ai tant de moi-même là-bas... Je ne puis plus m'en séparer.* »

Il pleut, c'est merveilleux. Je t'aime
Nous resterons à la maison ;
Rien ne nous plaît plus que nous-mêmes
Par ce temps d'arrière-saison.

. . . .

Mes amours pourrissent sous terre
Où la pluie filtre doucement
Pour leur rappeler le mystère
De ce bruit d'eau que nous aimions.

. . . .

Rue d'Aigrefeuille, ô langoureux tourment !
Souvenir, tu te blottissais, tu cherchais l'ombre,
Tu respirais des fleurs d'automne sans odeur,
Des dahlias amers, des chrysanthèmes et ton cœur
S'ouvrait à la douleur, comme une rose de septembre
S'ouvre et tremble, battue par la pluie et le vent.

Gardons-nous de tirer trop de conclusions de cette constatation facile. Toute l'imagerie de Carco la corrobore. C'est une banalité de dire que l'eau est le thème essentiel des élégiaques mais il est tout de même curieux de vérifier

l'exactitude de cette observation dans l'œuvre d'un Méditerranéen, car décidément rien, absolument rien, dans la vison de Carco ne rappelle qu'il est originaire d'un pays de roche et de soleil. Ce Corse qui a vécu à Marseille n'a voulu voir en Provence que les fontaines d'Aix ! Evidemment, il y a en lui du corse ou du marseillais, ne serait-ce que ce goût de la chanson facile, de la flânerie, d'une certaine tendresse canaille et le meilleur de son lyrisme comme de ses romans, toute cette exaltation de la vie des filles et des souteneurs, qu'est-ce au fond sinon la sublimation de ce qu'on appelait à l'époque le type « Nervi » ? La poésie de Carco ne diffère pas essentiellement des chansons de Vincent Scotto et de Tino Rossi ; elle transpose le mythe parisien, et plus spécialement montmartrois, absolument de la même façon. Ce que l'on retient le plus aisément, c'est bien ce côté anecdotique ou qui nous paraît anecdotique. On risque forcément d'être injuste si l'on s'en tient là et il est bien certain qu'outre la sûreté de langue qui confère à tous ces textes une valeur objective il y a, surtout dans les poèmes en prose, une richesse, et aussi une subtilité de sensations qui vont beaucoup plus loin que les thèmes. A cet égard je songe moins à des pièces récentes comme la suite nervalienne *Mortefontaine* où il y a à mon sens trop de virtuosité (C'est au fond un splendide exercice d'école et comme le suprême feu d'artifice du Fantaisisme) qu'au climat de toute la poésie de Carco, climat de luxure et de désenchantement. Une telle impression ne s'analyse pas. On pourra dire qu'elle est souvent à fleur de peau, c'est vrai mais c'est le côté « bon marché » de cette sensibilité pourtant subtile qui témoigne de la décomposition d'une époque. Ah ! ce relent de remords et de mort ! Comparé à Carco, Baudelaire était rayonnant d'espoir car il avait encore des convictions métaphysiques. La sentimentalité de Carco, elle, joue à vide. Son unique grandeur, et elle est décevante, est de dire sur le mode léger toute la pesanteur de la chair.

L.-G. GROS.

GLANES ET GLOSES

PROÊME A FRANCIS PONGE

Ainsi que leur nom l'indique, *Proêmes* (1) — en un charmant petit volume inaugural, sous la couverture de Braque, d'une collection Francis Ponge — sont pour servir d'entrée en matière. Ils sont le vestibule ou plutôt le seuil de l'édifice pongien dont le *Parti Pris des Choses* n'est, on le voit dès à présent, qu'une aile ou même, vraiment, le vestibule.

Une première remarque, en effet s'impose. Parce qu'on ne pouvait être que frappé par l'accent insolite du *Parti Pris* dans le concert poétique de l'époque, parce que ce livre s'est imposé subitement à la manière d'un objet à peu près parfait, bien que son auteur l'ait considéré comme « des descriptions ou relations d'échecs de description » — et notons vite la similitude de ton avec Mallarmé présentant ses poèmes —, par suite de sa netteté dans le dessin, et le dessein et par l'espèce d'infaillibilité qu'elle révèle: infaillibilité que Ponge appelle « un peu courte » parce qu'il est souvent en coquetterie avec lui-même; parce qu'aussi le poète a poursuivi, depuis, son inventaire ou cosmogonie passionnés en passant par (publié ou non...) La Guêpe, L'Œillet, Le Mimosa, La Lessiveuse, La Crevette, Le Savon, Le Lézard, Le Volet, etc., pour toutes ces raisons, et parce qu'il est plus facile, pour le lecteur, d'enfermer un créateur dans sa propre manière de dire, on a eu tendance à faire du Parti Pris et de ce qui s'y rattache l'œuvre même de Francis Ponge. En tout cas à la centrer sur... Ce qui revient, quelle que soit l'importance de l'événement que constitue *Le Parti Pris des Choses* pour la littérature ou l'histoire de la sensibilité contemporaine, et aussi pour l'histoire de F. P. lui-même, à limiter arbitrairement une œuvre qui ne se contente pas de commencer un nouvel inventaire des objets, dût-il recolorer l'univers — et l'entreprise serait vaste, sans doute trop, puisqu'il ne s'agirait alors rien moins que de *donner un sens plus pur aux* OBJETS *de*

(1) *Proêmes* (Gallimard).

la Tribu — mais qui tend à *apprendre* à l'homme les prémices d'une nouvelle vie et notamment à lui *indiquer* des possibilités accrues de bonheur.

S'il en est ainsi, l'œuvre de Ponge apparaîtra à la fois moins utopique et plus ambitieuse. Elle n'a pas plus pour but d'embrasser l'univers que de résoudre ses contradictions — non, il ne s'agit pas de l'appréhender en une intuition ou de le réduire à une théorie. « Si j'ai choisi de parler de la coccinelle, dit Ponge, c'est par dégoût des idées... » Il s'agit de laisser un moment tranquille le fameux mystère, de ne pas mourir à chercher cette clef unique, cette ultime explication, vase ou visage ou Idée suprême, dont la quête engage tant de métaphysiques et de légendes sur le chemin de l'impossible, tant d'esprits sur le chemin de l'Absolu, c'est-à-dire de l'angoisse. Il s'agit de rester chez soi et, dans son domaine propre, de faire tout son possible « avec un peu d'héroïsme, de goût de la difficulté, du tour de force... », tout son possible pour connaître ce qui vous appartient (d'où l'inventaire) et améliorer votre situation (d'où les règles d'action morale et sociale). Il s'agit donc, puisqu'on est écrivain, c'est-à-dire qu'on a mis sa confiance dans la parole, de faire un peu plus qu'un poème parfait, ce qui n'est déjà pas si mal, d'aller un peu plus loin que de laisser faire la parole, « se bornant à donner le coup de pouce pour obtenir l'arrondissement de la sphère ou de la bulle de savon (sa perfection, et son détachement, son envol) », pour « tenter, malgré tout... d'exprimer *quelque chose,* c'est-à-dire soi-même, sa propre volonté de vivre, par exemple, de vivre tout entier, avec les sentiments nobles et purs de bon petit garçon ardent qui existent en vous. Et qui contiennent toute la morale, tout l'humanisme, tout le principe d'une société parfaite ». L'œuvre de Ponge, qui paraît ainsi se limiter volontairement se multiplie (en quelque sorte) par elle-même. Si bien que si l'on avait l'arrogance de la figurer par un seul mot, le terme de *complexe* serait le seul que l'on pût risquer. C'est parce qu'elle se limite à sa condition (d'œuvre de Francis Ponge !) qu'elle échappe à la restriction, à l'encadrement — et au vague, à l'indéterminé, bien entendu — doublée encore par le regard de son auteur, miroir tendu qui ne cesse de la juger, voire de la commenter en filigrane, et de la prendre comme en exemple d'elle-même. Ainsi l'homme, s'il ne sort pas de sa condition, peut profiter de sa complexité au lieu de souffrir de ses complexes. Sans sortir d'elle — on peut en effet la considérer comme un type d'œuvre fermée — elle acquiert toutes les qualités de l'être vivant, c'est-à-dire qui est en communication avec l'extérieur. Ce qui revient à dire qu'elle est organisée, car l'organisation consiste précisément, semble-t-il, à permettre à un être fermé en lui et complet pour lui, de garder le contact avec ce qui lui est extérieur, néces-

saire à son propre accomplissement. Tout visage vrai est un amalgame. L'œuvre de Ponge, on peut aussi bien parler de sa souplesse que de sa rigueur (voire son rigorisme), de sa retenue que de sa violence, de sa spontanéité que de sa lente élaboration. C'est ainsi que notamment, sans cesser d'être une technique d'approche des objets par le langage, elle devient une morale.

Parce qu'elle développe une morale du bonheur, utile alors à l'homme vivant en société, destinée à des fins directement, immédiatement révolutionnaires.

Fondée sur l'esthétique — peut-être est-elle au fond une esthétique — elle devient un moyen d'agir. Et c'est parce qu'elle fait partie de la catégorie du complexe qu'elle s'est *relativisée*. — Cet affreux barbarisme inutile, j'aurais dû dire, tout simplement: humanisée. Une « seule cosmogonie » ou description hypothétique, entraîne facilement soit à la « nostalgie de l'Unité » (2), — et alors, adieu le complexe, soit à l'abandon à l'Absurde— et alors, adieu, l'action nécessaire. Pour échapper à la fois à la mort esthétique et à l'indifférence morale ou à l'angoisse, Ponge, placé devant l'alternative aux deux branches inacceptables, se fie à ce qu'on ne fait que plaindre, ou mépriser: la condition humaine. Il prend le parti de sa précarité, de son absurdité, même, parce qu'il faut en prendre son parti et que si l'homme n'a pas d'autres possibilités que les siennes, du moins en a-t-il un certain nombre (il a notamment celle de parler) qui lui permettent un certain dégagement — du mystère — une certaine liberté qu'il faut utiliser. Non seulement Ponge accepte sa condition d'homme mais il s'en fait une raison: sa raison de vivre. Aussi a-t-il le courage d'élever une *revendication modeste,* de se contenter de peu — c'est-à-dire de beaucoup: de tout ce qu'il est possible d'obtenir « ici haut », de bonheur pour l'homme. Il revendique un équilibre nécessaire, un équilibre « relatif ». Ayant reconnu le mystère qui baigne les rivages humains, il refuse de s'en effarer. Il refuse de s'abîmer dans l'effroi des espaces infinis, qui nous entourent en effet, de tirer de l'ignorance métaphysique ou de l'immensité du silence, une mauvaise justification de l'angoisse et du malheur. D'ailleurs le silence peut être rompu, par la parole et c'est pourquoi: « 1° Il faut parler; 2° Il faut inciter les meilleurs à parler... » De même, ayant admis l'absurdité du monde, qui n'est bien souvent que le masque ontologique d'une certaine absurdité sociale, il se refuse à en faire un sujet d'angoisse: « Bien entendu le monde est absurde ! Bien entendu la non signification du monde !

---

(2) « Nostalgie de l'Unité », dites-vous...
— Non : de la Variété. (*Proêmes*, p. 177).

« Mais qu'y a-t-il là de tragique ? » Et encore : « L'individu tel que le considère Camus, celui qui a la nostalgie de l'*un*, qui exige une explication claire sous menace de se suicider, c'est l'individu du XIXe ou du XXe siècle dans un monde socialement absurde.

« C'est celui que vingt siècles de bourrage idéaliste et chrétien ont énervé. » Ponge poursuit : « L'homme nouveau n'aura cure (au sens du souci heideggerien) du problème ontologique ou métaphysique, — qu'il le veuille ou non primordial encore chez Camus.

« Il considérera comme définitivement admise l'absurdité du monde (ou plutôt du rapport homme-monde). Hamlet, oui ça va, on a compris. Il sera l'homme absurde de Camus, toujours debout sur le tranchant du problème, mais sa vie (intellectuelle) ne se passera pas à maintenir son équilibre sur ce tranchant comme l'homme-danseur de corde du XXe siècle. Il s'y maintiendra *aisément* et pourra s'occuper d'autre chose sans déchoir. » Et enfin, car il est extrêmement difficile de rendre la pensée de Ponge sans citer ses propres paroles, agiles, irisées, rapides comme des truites dans l'eau, et qui ne se laissent pas prendre au filet de la glose, tant elles sont simultanément colorées de sentiments divers dont une certaine impatience — et surtout, beaucoup plus concises que la glose ; et enfin donc :

« Pour mettre les choses au plus simple, voulez-vous que nous disions ceci :

« 1° Je suis (absurdement peut-être) tourmenté par le sentiment de « responsabilité civile » ;

« 2° Je n'admets qu'on propose à l'homme que des objets de jouissance, d'exaltation, de réveil (Qu'est-ce que la langue ? lit-on dans Alcuin — C'est le fouet de l'air).

« En conséquence : pas d'étalage du trouble de l'âme (à bas les pensées de Pascal). Pas d'étalage de pessimisme, *sinon dans de telles conditions d'ordre et de beauté que l'homme y trouve des raisons de s'exalter, de se féliciter* ».

S'il fallait analyser ces textes, on insisterait sur la brusquerie (irrationnelle) du départ de la pensée, dont l'auteur ne cherche pas à préciser ou justifier l'origine : je suis ainsi, je n'admets pas que... Comme si Ponge donnait une secousse pour se détacher de la nuit, se débarrasser des herbes gluantes, et surgir soudain à l'eau claire. Comme s'il n'acceptait pas de regarder en arrière. Et tout le corps fusant vers la lumière ; vers l'ordre, la beauté, c'est l'eau claire elle-même, avec ses galets et les jeux du soleil.

Il n'est pas inconvenant, en tout cas, d'inscrire cette démarche intellectuelle dans une tradition, ou plutôt ce timbre de pensée dans un concert : classiques. Ponge y revendiquait sa place dès 1928.

Devenue « relative à... », relative à l'homme, bien entendu, l'œuvre de Francis Ponge perd de ce fait tout caractère mystique. Il paraît superflu de le signaler, sinon qu'elle délasse ainsi l'esthétique de toute participation mystique en la fondant sur la primauté du bonheur humain et la fierté à y accéder. Mais le même mouvement fonde la morale sur l'esthétique, ou plutôt : un certain nombre de qualités morales sont reconnues au poème « objet de jouissance proposé à l'homme, fait et posé spécialement pour lui. » Les qualités du poème sont utiles au bonheur humain, peut-être parce que lui aussi est un objet, de même que le sont les qualités contenues dans les objets naturels, lesquelles ne peuvent d'ailleurs être reconnues que dans et à travers la parole, si approximative soit-elle, si sujette à caution. (Et c'est le Parti-Pris).

L'équilibre que Francis Ponge revendique en faveur de l'homme, il le revendique aussi en faveur de l'œuvre, y compris la sienne qui, en tout cas, fait bien, semble-t-il, de se fier à sa logique interne : cette attirance vers la lumière, vers une raison qui serait une sorte de calme complexe. On se dit qu'elle a raison, comme si elle nous entraînait vers une forme de santé supérieure et nous donnait une sécurité acquise par le fait d'être homme-qui-parle : « ...mon pouvoir poétique (ou logique), dit Ponge, doit m'ôter tout sentiment d'infériorité à son égard (à l'égard du Monde). Puisqu'il est en mon pouvoir — métalogiquement — de le refaire. » Si la parole peut *refaire* le monde, c'est la preuve que l'homme peut, dans une certaine mesure, être le plus fort — et celle aussi que le Monde peut à bon droit être considéré par le poète comme réel, dans le sens qu'admet le savant, et faire l'objet d'expériences verbales du même ordre que l'expérience scientifique. Il y aurait donc, à l'intérieur de l'œuvre de Ponge une tentative pour réunir en une — non pas pour faire dépendre l'une de l'autre — les deux grandes méthodes d'investigation.

Nécessité de la parole. Prééminence de la parole. Tout cependant semble nous réduire au silence, y compris les paroles elles-mêmes, « étant données les habitudes que dans tant de bouches infectes elles ont contractées. » Tout semble nous réduire au désespoir, y compris l'existence du couple incompréhensible homme-monde, y compris l'impossibilité de l'adéquation de la parole à la pensée. Sommes-nous condamnés à la solitude ? La littérature de la solitude humaine est bien celle qui nous imprègne, depuis plus d'un siècle, et l'inadéquation foncière du langage est un lieu commun

des recherches contemporaines. « Je parle seul », avouait Ponge en 1924. Il faut cependant relever le défi en affirmant la nécessité de parler : ce qui n'est pas un acte de foi, mais de volonté. Un choix. Une opposition (peut-être arbitraire mais indispensable), de l'homme à la nature. Et alors, dit Ponge : « *Une seule issue : parler contre les paroles.* » Cette phrase, qu'en d'autres temps on eût appelé sublime — j'avoue que, comme dirait Stendhal, elle me transporte — comment n'y pas déceler l'écho, ou plutôt la transposition d'un pari auquel cependant elle s'oppose puisque celui-ci nous transportait hors du monde ? Comment aussi n'y pas voir la définition, comme cristallisée, d'un art, d'un effort : l'art, la volonté, le défi classiques. (Nous y revoilà donc !)

Les voies sont longues. *Proêmes,* histoire d'un esprit, aboutit à une sorte de certitude sereine et quasi souriante — mais comment capter, comment retenir le sourire pongien ? — après nous avoir longtemps menés à travers les tunnels de la violence et du désespoir. « Je choisis avec calme l'ordre, écrit Ponge en 1943, mais l'ordre nouveau, l'ordre futur actuellement persécuté. » Ce calme naît de la résolution lucide d'accepter les données métaphysiques de la condition humaine et de l'expression, car cette acceptation les neutralise. Si nous nous référons à *Proêmes* — dont les textes les plus anciens sont les plus violemment lyriques, marqués par la révolte surréaliste à laquelle Francis Ponge participa — ce calme (relatif) n'a pas été donné au poète, mais il l'acquiert (encore) par une lente élaboration, un exercice de vingt-cinq années, par une patiente entreprise sur ou plutôt contre « la suie des paroles », par une conquête douloureuse de soi-même et de ses moyens, après une longue crise et au cours d'une lutte invraisemblable contre l'adversaire le plus massif et le plus subtil qui soit : le dictionnaire. Cette crise, de l'aveu (apparent) de Ponge, s'est soldée par un échec (relatif). C'est en désespoir de cause qu'il a choisi « le parti-pris des choses » : pour « retrouver la parole » — nous laissant d'ailleurs entendre par là que le Parti-Pris n'est pas un aboutissement, mais un début, et que par conséquent, cet échec, mon Dieu... Il était inévitable — de même qu'il ne pouvait pas en être autrement de l'entreprise mallarméenne, mais une remarque paraît ici nécessaire, entre parenthèses. C'est qu'il est très probable, encore qu'il ne nous le dise pas expressément, que son sentiment de « responsabilité civile », dont Ponge parle avec une si insolite pudeur est pour beaucoup dans le dénouement heureux d'une crise intellectuelle qui aurait pu aboutir à la révolte pure et à la négation absolue : le marxisme, auquel Francis Ponge adhéra, a fait du bien au poète et à son art.

J'ai souligné, au début de cet article, les mots *apprendre* et *indiquer*. C'était pour ne pas omettre que l'œuvre pongienne, qui est une œuvre « in progress », peut aussi être regardée comme un recueil de préceptes. *Proêmes*, on peut l'emporter dans sa poche, a quelque chose du bréviaire. Un certain didactisme, donc ? Plus exactement, un désir d'aider à résoudre la question par des conseils pratiques. Manifestement, un des soucis du poète, bien qu'il ait la réputation d'être un auteur secret, mais, je pense, ce sont les conditions actuelles de l'édition et de la diffusion qui le veulent, est d'être *utilisable par*. Ponge se veut pratique. On peut relever dans *Proêmes*, des quantités de passages à allure de recommandations, voire de recettes. J'y renvoie le lecteur.

Qu'on n'y voie pas un penchant à dogmatiser. Nul n'est moins dogmatique, s'il est parfois violent, que Ponge livrant au contraire, assez naïvement, ses replis, ses hésitations, ses pudeurs, ses réticences qui ne proviennent pas du fait qu'il n'ose pas aller jusqu'au bout de sa pensée ou qu'il dédaigne nous en entretenir, mais que c'est très compliqué tout cela (et la future condition de l'homme) et très important, et qu'il ne faut pas dire de bêtises. Ajoutez qu'il sourit, en coin, parce qu'au fond, il sait très bien qu'il ne dit pas de bêtises. Mais : soudain l'arrêt, l'irréductible, l'intransigeance totale, le oui ou le non absolu. L'instant où il n'y a plus rien à faire, où il faut simplement admettre ou ne pas admettre. Parce qu'à un certain moment, qui est aussi pour Ponge celui où l'on aime ou l'on aime pas, il est impossible de douter ou de feindre. Il faut se déclarer. C'est le moment où la qualité d'homme est en jeu.

La fierté d'être homme, avec tout ce que cela comporte (même sur le plan érotique) est à l'origine de la démarche de Francis Ponge et le moteur de ses vouloirs. Il a la passion de l'homme, passion dont *Proêmes* est la lente élucidation — les textes couvrent une période de 25 ans, de 1919 à 1944 — et si bien reconnue par celui qui l'éprouve, qu'il nous met lui-même en garde, au départ, en nous avertissant d'un certain « tremblement de certitude » que le lecteur idéal, c'est-à-dire désincarné, lui signale pour le lui reprocher et que nous percevons, en effet, à chaque page du livre. Est-ce la raison pour laquelle il nous est si précieux, étant si chargé d'humaine passion ? Quoiqu'il en soit, la fierté reconnue, si elle est de bonne qualité, suppose la confiance :

« C'est bien là que nous en étions restés avec mon pasteur : où ma doctrine fait confiance à l'homme quand la sienne lui refuse à jamais toute confiance.

« Et comprenez-moi : ce que je méprise c'est cela.

« Je ne sais pas comment je suis fait, mais il me semble que ceux qui forcent la créature à baisser la tête ne méritent de cette créature au moins que le mépris. »

Oui, une passion violente. Au temps de Corneille, on eût dit, en deça de notre émotivité moderne : de l'intérêt pour l'homme, qu'on eût trouvé un peu scandaleux, du reste et non sans quelque ressemblance avec celui que lui manifestera, un peu plus tard, Don Juan.

Et ce grand intérêt que vous prenez pour eux, soyez-en remercié, Francis Ponge, dont la parole tonique est une œuvre d'assainissement intellectuel. (Je m'excuse alors de vous agacer, puisque vous ne voulez pas que ce soit le dit — Enfin, il y a des jours où vous ne voulez pas : « Cela m'agace un peu, dites-vous, cette façon de me lancer l'homme dans les jambes. » Je vous comprends, « l'on [*vous*] en rabat un peu trop les oreilles ». Mais je ne voudrais pas, tant que je reste à l'entour de votre parole, et non dedans, vous situer hors de votre *beau souci*).

Resterait donc, après ce trop long préambule, à pénétrer dans la parole même du poète, à montrer, en cherchant les articulations verbales d'une pensée qui se connaît, comment le texte répond aux exigences de cette dernière. En bref, il resterait à faire le travail du critique. Resterait à montrer l'importance capitale d'une esthétique « thérapeutique de l'intoxication » qui se définit et se concrétise au cours des *Proêmes,* eux-mêmes complétés par *Le Peintre à l'Etude* (3) dont je n'ai pas parlé, mais qui en est le corollaire. Resterait aussi à inscrire Ponge dans l'histoire du langage en déterminant ce qu'on pourrait appeler la tradition mallarméenne (ou celle du *langage complexe* que Royère pressentait déjà il y a plus de vingt ans), tradition qui commence à se constituer.

A celui dont les forces seraient suffisantes, resterait beaucoup de choses, tout, à dire. Tant mieux, car on peut déjà, du moins, proposer un Ponge « à n'en plus finir ».

JEAN TORTEL.

---

(3) 1 volume (Gallimard).

LE POUVOIR DES IMAGES

MINIATURES FRANÇAISES

Enfants, nous regardions les médiocres images qui reproduisaient les tableaux des Primitifs avec surprise et tendresse, et nous nous demandions pourquoi le monde ne leur ressemblait pas davantage. Devant les miniatures les plus célèbres du XVe siècle, on éprouve le même recueillement ; l'imagination est saisie à la fois par l'acuité d'un réalisme qui concentre certains effets subtils des apparences sensibles, et par le charme d'un univers de marionnettes. Et c'est là un intérêt très stimulant, car ces petites peintures n'ont finalement rien de fragile et se prêtent aussi généreusement à l'analyse des styles que les tableaux de chevalet ; mieux encore, elles tiennent, dans le cas d'un Fouquet, par exemple, une place de premier plan dans l'histoire de l'art français, que nous ne comprendrions pas sans leur apport.

Aussi les beaux fac-similés en couleur, publiés avec un soin et une continuité exemplaires par M. Tériade dans la collection de la revue *Verve* (1), sont-ils d'une portée assez exceptionnelle pour la culture, comme pour l'art d'aujourd'hui. Paul Valéry n'hésitait pas à écrire à leur propos : « ces pages ont une manière de mission », tant leur méditation lui paraissait propre à placer l'artiste dans une condition de création plus libre et plus heureuse. Et l'on ne saurait, en effet, considérer avec un peu de pénétration l'art présent,

---

(1) Rappelons toutes ces publications parues dans « *Verve* » :

1942, N° 7. — Les Très Riches Heures du Duc de Berry (frères de Limbourg) : Le Calendrier.
1944, N° 10. — Les Très Riches Heures du Duc de Berry : La vie de Jésus (réunis en volume : 1945).
1939, N°s 5-6 (pp. 157-177). — Heures d'Etienne Chevalier (Jean Fouquet) : 12 miniatures.
1945, N° 11. — Heures d'Etienne Chevalier : Vie de Jésus, 14 miniatures.
1945, N° 12. — Heures d'Etienne Chevalier : La Vierge et les Saints, 14 miniatures.
1943, N° 9. — Les Antiquités Judaïques (Jean Fouquet).
1946, N°s 14-15. — Les Heures d'Anne de Bretagne.
1946, N° 16. — Le Livre des Tournois du Roi René.
1949, N° 23. — Le Livre du « Cœur d'Amour Epris » du Roi René.

sans apercevoir la trace de ces résurrections entraînantes, qui se succèdent depus dix ans. La raison en est simple et ne tient pas seulement à la mode : la suite des écoles françaises d'enluminure dans les générations pressées et un peu fiévreuses qui se succèdent après 1400, enferme un abrégé saisissant des problèmes de l'art, et il n'est pas indifférent de pouvoir procéder à loisir aux confrontations qui s'imposent.

Si ces reproductions donnent un instant l'illusion de posséder les originaux (2), elles ne doivent pas faire oublier leur vraie valeur : ce ne sont pas des livres qu'un procédé mécanique puisse reproduire. Il suffit d'avoir regardé la lourde reliure et le brochage épais d'un manuscrit du XVe siècle, d'avoir feuilleté les pages raides et bruissantes du parchemin, où tout, jusqu'aux dessins de l'encadrement, a été tracé à la main, pour comprendre qu'il s'agit chaque fois d'un ouvrage unique. Ces livres d'heures princiers sont des objets rares, ils font penser à des reliquaires dont l'intérieur serait « istorié ». Ils représentent l'effort suprême d'un art séculaire, qui tient à la fois de l'édition, de la peinture et de la ciselure, à la veille de l'invention décisive qui va le rendre caduc.

Il n'est pas moins remarquable que l'époque de l'Occident qui a vu composer ces chefs-d'œuvre minuscules, ait été aussi celle où le costume, la table, la vie princière, ont connu toutes les extravagances du luxe, où la « chimère » est devenu un facteur essentiel de la vie politique, dans une dernière incandescence de la chevalerie, de ses décors, de ses jeux et de ses idéaux. Tout ce qui était déjà, en un sens, anachronique et périmé, les rêves féodaux, la Croisade, l'aventure chevaleresque, est précisément d'actualité, hante les esprits et les cœurs des plus rusés et des plus naïfs ; l'imaginaire innerve de toutes parts une existence vouée, chez les grands comme chez les petits, aux prestiges inconsidérés des figures légendaires, du blason et du cérémonial (3). Ces princes fastueux et étranges issus des premiers Valois possédaient dans leurs châteaux de dentelle des animaux exotiques, des bijoux éclatants, des étoffes rares ; l'indifférence du voluptueux alternait naturellement en eux avec un sens inné de la grandeur. Et ils attendaient de l'art du peintre une réduction infaillible de l'univers aux dimensions de leur raffinement. C'est autour

---

(2) Les reproductions de *Verve* sont exécutées par le procédé de Draeger, qui est souvent d'une exactitude satisfaisante. L'éclat particulier des tons et la qualité incisive des contours, y sont, surtout dans les dernières publications, correctement préservés.

(3) Parmi les publications récentes qui illustrent ces traits révélateurs : *M.-L. des Garets*, Le Roi René, Ed. La Table Ronde, 1946 ; et l'utile aperçu de *J. Calmette*, Les grands Ducs de Bourgogne, Ed. A. Michel, 1949.

du Duc de Berry, frère de Charles V et de son neveu, le roi René de Provence et d'Anjou, que sont nés à cinquante ans d'intervalle les monuments les plus remarquables de la miniature, tandis qu'à Paris, puis en Bourgogne et sur la Loire, des ateliers moins ambitieux, mais forts, multipliaient les chefs-d'œuvre. Ces travaux de spécialistes et d'artisans tiennent à leur âge tout entier.

Du XIV[e] au XVI[e] siècle, sous les Timourides, la Perse mongole a multiplié aussi, dans les écoles de Samarkand et de Hérat, les chefs-d'œuvre de la miniature (4). Le parallèle est curieux, et il pourrait s'étendre aux deux cultures, qui sont un peu du même type. L'*Apocalypse de Mahomet* de 1436 et la *Zafar Nameh* vers 1450, poussaient l'enluminure persane dans la voie des visions et des enchantements. Dans le même temps, les ateliers français traduisaient en ouvrages à la fois menus et précieux leur goût des formes microcosmiques et des couleurs féériques. Mais cette analogie même fait mieux sentir l'esprit de la miniature occidentale. L'enlumineur persan donne une fixité rituelle à la figure humaine, mais il varie avec soin l'image des animaux; il mêle à leur dessin une élégance qui en fait des êtres calligraphiques, il combine leurs formes dans les images fantastiques des démons, qu'il découpe sur un paysage vertical de fleurs et de rochers.

La miniature occidentale est hantée par des besoins tout différents: dans un espace aménagé avec des lointains bleuis par l'air, avec des fragments de nature paysanne et d'architecture, elle dispose une scène de l'histoire sacrée ou des récits profanes, en veillant aux particularités humaines, en accueillant des souvenirs savants, des exotismes, les fantaisies de la mode, tout ce dont le XV[e] siècle est si avide, tout ce qu'aimait avec prédilection le Duc de Berry. Une image typique en ce sens est peut-être la « rencontre des Mages » des *Les Très Riches Heures;* vers une « montjoie », une de ces bornes-chapelles qui servaient de relais sur la route de Saint-Denis, dominée par les silhouettes schématisées du paysage parisien, convergent trois cortèges éblouissants; ce sont trois princes du temps, et parmi les beaux cavaliers de leur suite, on voit des Maures, des noirs, un curieux étalage d'Orient que précisent un lion, un ours, un couple de guépards répartis entre les trois groupes comme des bêtes héraldiques. C'est un jeu ravissant de formes pittoresques servi par la virtuosité du trait, mais aussi un emboîtement serré de symboles. Le proche et le lointain, le présent et le passé, les suggestions multiples de l'actua-

---

(4) Un numéro de *Verve* (n° 3, Eté 1938), a montré les antécédents encore frustes de cet art dans le Bidpaï du XIII[e] siècle, aux charmants animaux stylisés, et sa suite dans un manuscrit astrologique du XVI[e] siècle, plein de roches mauves et de démons bleus.

lité et des fables, toutes les singularités du monde humain sont introduits dans le clair déploiement graphique du récit traditionnel, avivé par les costumes d'Orient, des ornements byzantins, le souvenir de médaillons antiques et, aussi bien, de telle silhouette contemporaine. Au lieu d'un bestiaire surnaturel, nous trouvons la variété exaltante des climats et des âges dans une composition directe et nerveuse qui la réduit en formes gracieuses et pures, sans gravité, et peut-être sans sérieux. Ainsi, ce Juif au grand bonnet recourbé et pointu, que l'on voit debout au pied de l'escalier du Temple, puis assis à côté du Christ de la multiplication des pains ; ou, à la page de Février, ce village sous la neige décrit dans une atmosphère de fabliau qui annonce Breughel. Ce que recherche et déploie la miniature, c'est l'admirable *jeu du monde ;* l'art est le divertissement suprême, il célèbre une vision poétique qu'il soutient et qu'il contribue à imposer à la vie même.

Les frères de Limbourg ont exécuté leurs miniatures de 1408 à 1416 ; les *Très Riches Heures* sont ainsi le chef-d'œuvre du « style international », de cet art maniéré et pittoresque dont Cologne, Paris, Sienne et la Bohême donnent au début du XVe siècle des versions parallèles. Trente ans plus tard, voici Fouquet, dans un climat tout changé. La France ne tient plus la tête de l'art occidental ; la Flandre et la Toscane viennent de renouveler la peinture de panneau et la fresque par des trouvailles décisives : les formes exigent maintenant de l'aplomb et de la dureté, l'espace une cohérence qui exclut l'arabesque et le caprice. L'exemple de Fouquet montre comment un artiste français de génie réagit à un double courant qui bouleverse les habitudes de nos ateliers clairsemés, et sa leçon, on le voit mieux chaque jour, a le poids d'une définition essentielle (5.). Mais combien son œuvre est difficile à reconstituer, et comme sa personnalité nous échappe ! Une allusion de Filarete à propos du voyage à Rome de Fouquet vers 1445, la note d'un secrétaire sur l'exemplaire enluminé des *Antiquités Judaïques* (Bibliothèque Nationale) sont la base de notre information et le point de départ des conjectures. Mais enfin, si l'on peut hésiter sur l'attribution à Fouquet de la « *Pietà* » de Nouans, nul ne doute plus que les quarante feuillets des *Heures d'Etienne Chevalier* (Musée de Chantilly) soient de sa main comme le manuscrit de la Nationale. Ce sont ces

---

(5) Deux récentes études ont insisté sur sa signification pour l'art français : l'article de H. Focillon : « Le style monumental de Jean Fouquet », *Gazette des Beaux-Arts*, 1936, repris dans « Moyen Age, survivances et réveils », Montréal, 1945, montre la permanence dans l'art de Fouquet, de la solidité plastique et de l'armature architectonique propres aux sculpteurs français du XIIe et du XIIIe siècles. L'essai de O. Pächt, « Jean Fouquet a study of his style », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV (1940-1941), n°s 1-2, analyse l'originalité des constructions et la méthode de Fouquet.

deux ouvrages qui fondent notre connaissance de Fouquet miniaturiste, et que *Verve* a eu l'heureuse idée de publier intégralement.

Le livre des *Heures* a été anciennement brisé et dépecé; nous ignorons l'ordre primitif des enluminures, et en présentant ingénieusement une suite de la « Vie de Jésus » parallèle à celle des *Très Riches Heures*, l'éditeur invite à une comparaison utile. Aux figures dansantes, au coloris joyeux, à la féérie précieuse des frères de Limbourg, s'oppose la stabilité, l'harmonie des valeurs et même la gravité des créations de Fouquet. La miniature est toujours un raccourci de l'univers; sa saveur vient toujours des paysages familiers qu'elle mêle aux scènes de l'histoire, monuments de Paris à l'arrière-plan de la Passion, coteaux du Val de Loire au fond des batailles de l'histoire des Juifs, et le Mage qui s'agenouille est toujours le roi de France. Le fastueux mécène pour qui ont été exécutées les *Heures* n'est pas davantage oublié: dans le livre du Duc de Berry, le calendrier énumérait les châteaux du prince, dans celui d'Etienne Chevalier, tout est chiffré aux armes du trésorier royal, même le baldaquin du lit de la Vierge, ou le catafalque de l'Office des Morts, de sorte que c'est le donateur même qu'on enterre; ainsi le pittoresque règne toujours. Mais l'ordre d'un style souverain s'impose partout: l'or n'est plus un ornement plaqué sur une étoffe, sur une armure; distribué en fine pluie miroitante, il sert à ourler de lumière les silhouettes trapues. Un cortège n'est pas un déploiement bizarre de costumes et d'emblèmes, mais un bloc en mouvement. Les *Antiquités Judaïques* sont le recueil magistral de ces étonnants effets plastiques, que soulignent parfois, par contraste, l'âpreté un peu puérile du dessin ou une couleur presque baroque. Fouquet utilise abondamment les formes de l'architecture: les châteaux royaux des *Très Riches Heures* semblaient des pièces orfévrées posées sur le paysage ; ici, la forte enveloppe d'un palais, le cube rouge et doré du Temple, sont introduits comme de vrais personnages « plastiques » dans la composition.

Le spectacle pieux est souvent placé sur une sorte d'estrade qui coupe horizontalement la miniature, et l'on aperçoit le goût du peintre pour un monde soumis à la mise en scène, aux rites et aux cérémonies. Le peintre français aime les ensembles déjà constitués, une procession, une séance solennelle à la cour, de sorte que ses images puissent manifester une ordonnance rigoureuse, sans cesser d'être vraies: il demande à la vie d'avoir pris forme, avant d'être traduite par l'art. D'où le goût de ces schémas en losange correspondant à la vue perspective d'un carré, qui sont à la fois ornementaux et exacts. Le génie du peintre se reconnaît à ces trouvailles; la Flandre pour l'atmosphère.

l'Italie pour la construction de l'espace les ont assurément permises, mais l'intrépidité de l'artiste, et son goût de la plénitude, qui leur font porter ces résultats saisissants, comme dans un univers en voie de cristallisation implacable.

La Bible et le Nouveau Testament de Fouquet sont comme un intermède monumental entre deux phases moins solennelles et moins solides, mais plus tendres. Dans les ateliers qui travaillent vers le milieu du siècle pour le Roi René, la robustesse du maître de la Loire s'imprègne à nouveau de cette préciosité aristocratique où le romantisme du XVe siècle découvrait tout un art de vivre. Soucieux de préserver et même d'enrichir le cérémonial chevaleresque, le Roi René avait composé un traité de « la forme et devis d'un tournoi », dont un exemplaire est illustré de dessins à la plume, et un autre colorié: la fête des étendards, des emblêmes, des caparaçons, est fixée, comme par un reportage idéal, dans sa chatoyante animation. De la mêlée rouge et bleue, serrée comme une grappe bariolée, émergent les casques fantastiques et les visières de fer; ces métamorphoses sont évoquées avec une fermeté de style où se reconnaît la main d'un maître, et l'on a de bonnes raisons de penser qu'il s'agit du peintre, encore anonyme, à qui l'on doit l'illustration inachevée du grand roman poétique composé en prose et en vers par le prince, le *Livre du Cuer d'Amour espris*.

Avec ses dix-sept miniatures, l'exemplaire du Musée de Vienne est l'ouvrage le plus fascinant et le plus enchanteur de l'art occidental de la miniature. On a tort de dire un peu trop vite que le charme de l'image ne doit rien à un texte désuet: celui-ci est une refonte personnelle et un peu ésotérique du *Roman de la Rose*. Le chevalier Cœur et l'écuyer Désir partent dans une quête amoureuse qui rencontre mille entraves, et dont les épisodes montrent autant de maniérisme et d'ingéniosité dans le détail que les petites compositions de Charles d'Orléans sur les mêmes thèmes. Le mérite de René est précisément d'avoir conçu une narration pittoresque, qui sert de trame à l'imagination, en découvrant « aux yeux » le monde du sentiment. L'héritier de Fouquet qui a peint ces tableaux minuscules suit au pied de la lettre les bizarreries, les obscurités et même les trivialités du roman. Le cœur rouge placé sur le cimier du héros entre deux ailes d'or, suffit à timbrer — au sens propre du mot — chacune des miniatures au sceau de l'allégorie; ce qui surprend le plus, c'est l'ampleur de l'exécution, le petit nombre des figures, leur aplomb vigoureux et le large déploiement des paysages, les plus beaux et les plus fournis, les plus féériques, qu'il soit possible de voir. Ce réalisme dans l'évocation des champs verts et du ciel risque même de faire méconnaître ce qui reste de caprice

dans un art si précis : le peintre a mis tout son pouvoir poétique dans le traitement de la lumière, en enveloppant toutes ses images dans le grand tourment du jour et de la nuit : c'est pour la première fois dans l'art l'aurore et le matin décoloré, le plein midi, le ciel étoilé. Et cet impressionnisme presque incroyable, qui anticipe sans aucun effort apparent les trouvailles de notre temps, est à la fois le dernier mot de cet amour de la nature qui travaillait le moyen âge, et du sentiment romanesque, qui lit au fond des paysages et des formes concrètes on ne sait quelle douceur irréelle, qui les voue à n'être qu'un décor d'allégorie.

La génération suivante ne pouvait préserver ni la sévérité cachée d'un Fouquet, ni la grâce et la subtilité des peintres du Roi René ; elle cherche ses effets dans un agrément plus mièvre, dans une sobriété italianisante, qui paraît apprêtée. Vers 1485, Jean Colombe termine les quelques miniatures inachevées des *Très Riches Heures* et exécute les derniers mois du calendrier : ses clairières d'automne sont adroites sans être pures, son dessin pourrait être ennuyeux à la longue. Peu après Jean Bourdichon travaillait aux *Heures d'Anne de Bretagne*. L'étonnant petit univers que fabriquaient les Limbourg ou Fouquet, s'est détendu, et une même lumière d'apparat se répand sur l'Annonciation, la Nativité et les illustres martyres, au sein d'une sage perspective. L'or fluide se prête à de jolies recherches de modelé, et baigne l'inertie naturelle des figures. La tradition se vide peu à peu dans l'euphorie ; on trouve encore des allusions exquises à l'architecture, à l'air nocturne, mais amollies. Dans les marges, se déploie paradoxalement un herbier laborieux, des papillons et des chenilles, d'une virtuosité impeccable et sans justesse décorative. C'est déjà l'impression parodique que donneront, au XVIe et au XVIIe siècles, les nombreuses miniatures qui y seront encore composées. En quelques années l'art qui venait de donner à la décadence médiévale ses chefs-d'œuvre les plus frais et les plus valables, avait perdu sa raison d'être. Et non point par ignorance ou présomption, plutôt par académisme instinctif et facile modernité. Ce n'est pas là le moins remarquable des enseignements que nous prodigue cette stimulante réunion des monuments de la miniature française au XVe siècle (6).

ANDRÉ CHASTEL.

---

(6) La récente réédition du fort beau recueil « Le Livre », éd. du Chêne, 1949 (sous la direction d'A. Lejard), fournit une excellente occasion de replacer ces ouvrages dans l'histoire du manuscrit et du livre français : l'article sur la miniature est dû à E. van Moë, et complété par de riches illustrations.

PROBLEMES DU CINEMA

LES CAPRICES DU SILENCE

Qui a suivi ces propos depuis leur début admettra aisément que le *Silence de la mer* nous offre une expérience cruciale des écarts qui existent entre les divers modes d'expression.

Voici un livre, celui de Vercors, d'où successivement sont tirés un film et une pièce de théâtre. Quel est le genre qui se révèle ou qui reste le maître ? Disons-le tout de suite : le livre. Car c'est pour l'expression écrite que l'œuvre a d'abord été conçue et réalisée. Si fidèles que soient la pièce et le film à l'intention première de l'auteur du livre (1), et dans la mesure même où ils sont fidèles, ils n'ajoutent rien au livre ; bien au contraire, on assiste à un phénomène de « déperdition ».

Cela ne ferait que confirmer, sans plus, ce que nous avons dit maintes fois, si le fond même de l'affaire n'était le silence, qui se présente *à priori* comme la négation de l'art d'exprimer. Comment le livre s'en tire-t-il ? Par les vertus de la suggestion. Il lui suffit d'exposer une fois cette solitude à quoi est condamné l'officier allemand pour nous la faire sentir au plein de son tragique, puis de dire en quelques mots que « la même scène se reproduisit tous les soirs pendant des semaines » pour que règne en cent pages une même épaisseur de silence.

Comment le cinéma et le théâtre, moyens d'expression publics et collectifs, vont-ils s'en tirer ? Nous gageons d'abord que la scène y réussira merveilleusement, avec la présence réelle des personnages, et que le silence, dans cette salle faite pour qu'on entende parler, va régner en maître.

---

(1) Le film est incontestablement « fidèle », et c'est pourquoi j'ai volontiers admis qu'il fût projeté, lorsque Vercors consulta quelques amis avant de se décider lui-même à en autoriser la projection.

Illusion ! Ce silence, au théâtre, se révèle insoutenable, impensable, inconciliable avec la nature de la scène. Ce qui est incarné au lieu d'être suggéré n'a plus d'existence. Nous n'avons pas devant nous des silencieux volontaires mais des muets de naissance. Les créations de l'esprit du livre étaient des créatures vivantes, les personnages vivants du théâtre sont devenus des fantômes. Et comment recommencer vingt fois la scène que le livre indiquait en vingt mots, sans lui faire perdre toute son efficacité ?

Et le cinéma ? Il nous semblait voué nécessairement à l'échec, tout silence à l'écran nous ramenant au temps du « muet », c'est-à-dire non pas au refus mais à l'impossibilité de parler. Paradoxe ! L'échec du film est ici moins total que celui de la scène. L'entrée de l'officier allemand dans la maison française, le premier exercice de la loi du silence qui lui est imposée, prennent ici une puissance d'envoûtement qui ne le cède pas à celle du livre : pendant quelques secondes (peut-être des minutes, on ne sait) la densité du silence est extraordinaire. Sans doute la complicité de la salle obscure, la fixité de l'écran muet, la convergence des regards vers les visages successivement illustrés par la caméra expliquent-elles ce phénomène qui nous laisse l'œil vif mais l'oreille morte : comme dans le livre les fantômes se sont incarnés.

Mais cette réussite est sans durée. De même que le théâtre le film échoue sur la répétition : vingt séquences analogues diluent et vident de toute vérité le silence perpétuel que les vingt mots du livre rendaient puissant et pathétique.

Voici un autre exemple du caractère crucial de cette expérience et des caprices du silence... A un certain moment Werner von Ebrenac se met au clavier et joue un morceau de Bach. Il suffit à l'écrivain de quelques lignes, en évoquant le nom du compositeur et la grandeur de sa musique, pour peupler aussitôt le silence et y faire régner un univers sonore : et cela par des moyens uniquement littéraires, c'est-à-dire par la suggestion de la musique. C'est Vercors et non Bach qui agit sur nous.

Cinéma et théâtre au contraire se révèlent impuissants à opérer dans leur langage. Peut-être l'auraient-ils pu ? Et ils auraient obéi à leur nature. Mais c'est un fait qu'ils n'ont pas évité de nous faire entendre en réalité la musique du chantor. C'est Bach qui agit sur nous et non Vercors : je passe sur la duperie et ne retient que l'aveu d'impuissance. Où le livre conservait au silence sa présence et sa force en le rendant sonore (si j'ose dire, mais on me comprend), le film et le théâtre tuent le silence en le remplaçant par des sons.

Encore un exemple... Dans le livre, l'Allemand parle et le narrateur commente en filigrane ce que sa nièce et lui éprouvent. Parfait ! La loi du silence n'est pas violée, le mutisme n'est pas le néant. Qu'en advient-il au théâtre ? Pas de commentaire, les comparses de l'Allemand sont muets, il parle dans le vide, le mutisme des uns (malgré des mimiques qui tirent l'œil excessivement) est devenu le néant tandis que la parole de l'autre est devenue monstrueusement bruyante... Et au cinéma ? Le commentaire est parlé en fond sonore : il en résulte que le mutisme est vivant, mais c'est la loi du silence qui est violée (2).

Bref, au théâtre comme au cinéma, il y a sans cesse rupture de ton entre le silence et le son : ce qu'il fallait exprimer ne relevait pas du langage du théâtre et du cinéma, ou bien ils n'ont pas su, pas pu l'exprimer dans *leur* langage. Tandis que le livre, dans *son* langage et avec un art merveilleux, réalise, à travers la parole et le commentaire, par l'unité de ton la continuité du silence.

Avec le *Silence de la mer,* le cinéma nous a prouvé qu'il pouvait « photographier » un livre comme il peut le faire d'une pièce de théâtre. Mais on concluera une fois de plus que nous demandons au cinéma non pas des re-productions mais des productions.

GABRIEL AUDISIO.

(2) On ne serait pas en peine de donner d'autres exemples de détail, comme le bruit du pas de l'Allemand dans sa chambre.

LES MIROIRS DE L'ÉCRITURE

ARTHUR RIMBAUD
OU
LE JULES VERNE
DE LA POÉSIE

CLAUDE-EDMONDE MAGNY, Arthur Rimbaud (*Pierre Seghers*). A. RIMBAUD, Œuvres complètes, préface de TRISTAN TZARA (*Editions du Grand Chêne*). PIERRE DEBRAY, Rimbaud le Magicien désabusé (*Julliard*). A. RIMBAUD, Illuminations. Edition critique avec introduction et notes de H. DE BOUILLANE DE LACOSTE (*Mercure de France*). MAURICE BLANCHOT, Le sommeil de Rimbaud, dans « La Part du Feu » (*Gallimard*). ANDRÉ BRETON, Flagrant Délit (*Thésée*).

●

Il est étrange de constater que, loin d'en faciliter l'accès, la *Saison en Enfer* a presque continuellement fait *obstacle* à la compréhension de l'œuvre d'Arthur Rimbaud, et que sa présence a singulièrement dévoyé les commentateurs. Elle est en partie responsable de bien des malentendus et, en particulier, a joué un rôle capital dans l'élaboration de ce qu'on peut appeler le *Mythe Rimbaud*.

Le caractère exceptionnellement ambigu du génie est un beau prétexte à mystère : trop nombreux sont ceux qui n'ont pas manqué, en cette occasion, d'en tirer parti. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire le petit memento que Pierre Debray a placé en tête de son excellente étude : *Rimbaud le Magicien désabusé.* On y voit le poète devenir successivement, selon l'humeur et les convictions des exégètes bénévoles : « un merveilleux introducteur au catholicisme », un être « immoral et athée », un « mystique », un « rhétoricien perverti », un « psychopathe constitutionnel », un « voyant », un « voyou », un « révolutionnaire », un « métaphysicien », etc..., sans parler de l'effarante affirmation de M. René Silvain, qui voit en Rimbaud le « précurseur de la petite sainte Thérèse » ! Le génie, en cette affaire, a bon dos.

Je crois que la plupart des commentateurs ont perdu leur temps à chercher une clé qui n'existait pas. Ils ont voulu expli-

quer Rimbaud par des doctrines extérieures à son œuvre. Ils ont cru qu'il s'agissait d'un code plus ou moins secret, alors qu'ils étaient en face d'un langage poétique d'une exceptionnelle nouveauté mis au service de quelques thèmes permanents, extrêmement précis.

Déconcertés par cette nouveauté, ils devaient, de surcroît, rendre compte de ce qui leur paraissait une décision incompréhensible, voire une monstrueuse aberration : le renoncement de Rimbaud à l'activité littéraire, le refus de mener à sa fin habituelle une carrière d'homme de lettres qui s'annonçait si bien ! Cela ne pouvait, évidemment, s'expliquer que d'un mot : ils ont inventé l'*échec* de Rimbaud.

« *Je n'ai pas le cœur, maintenant, de parler du reste de la vie de Rimbaud qui dura encore dix-huit ans...* (1) *Tant que l'on n'aura pas découvert et publié avec toutes garanties d'authenticité le manuscrit fantôme de la* Chasse Spirituelle, *les quarante mille vers merveilleux prétendûment composés en Abyssinie, on ne peut guère la considérer que comme une vie* posthume *pour reprendre le nom donné par Keats à ses derniers dix-huit mois d'existence biologique, apoétique* ».

Ainsi s'exprime Madame Claude-Edmonde Magny dans l'introduction qu'elle vient d'écrire pour un *Rimbaud* paru dans la collection Pierre Seghers. N'hésitons pas à dénoncer l'état d'esprit qui porte Madame Magny à considérer comme *posthume,* c'est-à-dire nulle et non advenue, la portion la plus importante de l'existence d'un homme, son *âge de raison,* sous le prétexte dérisoire qu'elle ne fut point consacrée à l'activité littéraire.

Ah ! si l'on pouvait donner à ces dix-huit années un contenu valable, je veux dire, ces fameux quarante mille vers, alors, elles prendraient un sens ! Le sang changé en encre, la main devenue véritablement *main à plume,* à la bonne heure ! Ce serait bien différent ! Mais ces dix-huit ans de Harrar, sans écrire un seul vers pour la postérité, non, vraiment, je n'ai pas le cœur de parler de ce reste-là !...

Il importe de souligner la mauvaise foi, volontaire ou non, qui préside à une telle vue de l'aventure rimbaldienne. De quel droit rejeter dans la nuit, de quel droit *condamner* une partie de la vie au seul profit de l'autre ? Et quel but poursuivent donc ceux qui, comme le dit Tzara, veulent « *ne voir en Rimbaud au Harrar que la brute décidée à faire fortune, dont on a voulu proposer l'image pour illustrer la fable pure et simple de la vocation en rupture de ban, le poète se changeant en son contraire* ».

Le cas d'Edmonde Magny ne fait qu'illustrer, d'ailleurs, la thèse trop communément admise encore, de l'échec de Rimbaud. De cette thèse, Tristan Tzara a fait justice dans un texte qui est assurément l'un des plus remarquables, des plus neufs qu'on ait pu lire sur cette question : la préface qu'il vient de donner à l'édition suisse des œuvres complètes (2).

---

(1) Cet *encore* est tout un poème !

(2) Je tiens à signaler tout spécialement cette édition en deux volumes qui contient deux fragments découverts récemment et se rattachant à *Bethsaïda,* fragments publiés ici pour la première fois. Remarquons qu'il se pourrait fort bien que cette suite soit tout ce qui nous reste de l'insaisissable *Chasse Spirituelle.*

Il faudrait presque tout citer de cette longue étude dans laquelle le poète de *Midis gagnés* ne se contente pas d'analyser les sources profondes de l'expérience rimbaldienne, mais lui donne enfin tout son sens en la replaçant à la fois dans les limites d'une condition d'homme et dans le cadre des circonstances historiques qui l'ont vu s'entreprendre. Dans la première partie, où il analyse le rapport *enfance-liberté*, Tzara a très bien saisi le caractère explosif, inconditionné de la poésie de Rimbaud, dans ses premières manifestations tout au moins. « Rimbaud a vu que seule la violence donnait un sens à la liberté ». La nature même de cette poésie, placée sous le signe de la violence adolescente, s'oppose de la façon la plus formelle à l'image que certains voudraient nous donner du poète « écrivant en conformité avec une théorie pré-établie ».

« *Que devient,* demande Tzara, *dans cette mécanique montée de toutes pièces, son impulsivité explosive qui, aussi bien dans ses écrits que dans sa vie, gonfle cet être de soleil ? N'y aurait-il pas lieu d'en chercher l'écho ailleurs que dans la stupide pénombre des conspirations de sacristie ?* ».

Puis, passant à la prétendue *défaite* de Rimbaud, Tzara démontre qu'il n'y a nullement solution de continuité entre les deux périodes de la vie du poète. Rien ne justifie l'importance dramatique que l'on donne à son abandon de la littérature.

Pour Rimbaud, la *valeur* littéraire de ses écrits ne pouvait en aucune façon constituer un argument décisif, apporter une solution à son désarroi. Mais bien plutôt est-ce l'aventure *réelle* qui restait susceptible d'ouvrir une issue, une possibilité de « redressement moral ».

Ce redressement moral, beaucoup l'ont nié en s'appuyant, pour ce faire, sur ce qu'ils nomment la médiocrité des lettres de Rimbaud à partir de Chypres. Ils y voient, avec le docteur Frétet, la preuve d'une intelligence en ruine. Maurice Blanchot, dans un article très intéressant — et presque tout entier écrit en points d'interrogation ! — a fort bien répondu à cet argument d'homme de lettres :

« ...*Nous trouvons, écrit-il, que ce style sans élégance, avare, plat, a la même sécheresse extraordinaire que l'autre, mais sur le plan de la banalité dont on ne voit pas pourquoi il se serait éloigné en écrivant, puisque tel était désormais son mode de vivre. Ecrire « aux siens » dans la forme des* Illuminations, *c'est en cela qu'il se fût montré incohérent, et c'est cette incohérence qui pourrait paraître un signe de ruine* ».

Malgré cela, Blanchot continue à penser que « ... *hormis ses tours de force littéraires,* (*Rimbaud*) *ne nous laisse que le témoignage d'une existence vide, mécontente, médiocre, qui n'atteint rien et ne vise à rien* ».

Tristan Tzara, lui, a su voir la grandeur latente de l'attitude de Rimbaud, grandeur que l'on découvre lorsqu'on se reporte au climat social de l'époque. Nous sommes dans les années 1880.

« *Il faut placer,* dit Tzara, *ce moment de la démarche ascendante de la bourgeoisie sous son angle historique réel pour pouvoir saisir ce qu'avait d'héroïque une attitude qui, rapportée à nos jours, nous semblerait désuète, voire condamnable* ».

« ... Rimbaud, à l'époque colonialiste où prend place son activité au Harrar, est nourri du mythe de l'avant-garde commerciale et industrielle que la bourgeoisie pouvait encore inscrire comme un signe d'enrichissement au crédit de la culture. Il est le précurseur, le conquérant pacifique, le brasseur d'hommes et de matières premières pour qui l'échange entre l'Orient et l'Occident *est un facteur de progrès. Sa vision poétique d'ingénieur cherche un débouché de grande envergure, le terrain pratique pour se réaliser. Il est* le prophète *et l'instrument de ce monde scientifique dont l'avenir se résout en une féerie de confort, de plénitude, de vitesse et d'entente entre les peuples et les races différents...* ».

On appréciera comme il convient des vues aussi neuves qu'attachantes. Il est d'autant plus regrettable que Tristan Tzara ait continué à situer l'évolution de Rimbaud dans la perspective fallacieuse des dernières pages de la *Saison* considérées comme le testament *littéraire* du poète. De ce fait, il prive son analyse d'un élément essentiel.

C'est ici qu'intervient un événement qui me semble appelé à bouleverser profondément le champ des études rimbaldiennes : la publication simultanée, par M. Bouillane de Lacoste, de sa thèse sur le *Problème des Illuminations* et de son édition critique des mêmes *Illuminations.*

Contrairement à ce qu'on admettait généralement jusqu'ici, « cette œuvre capitale de Rimbaud serait *postérieure* à la *Saison en Enfer.*

S'appuyant d'une part sur le témoignage formel de Verlaine, négligé ou discrédité, on ne sait pourquoi, au profit de celui, infiniment plus équivoque, de Paterne Berrichon ; d'autre part, sur un examen minutieux des manuscrits (état de l'écriture de Rimbaud à diverses époques), M. Bouillane de Lacoste affirme que les *Illuminations* ont été composées entre 1873 et 1875, c'est-à-dire après cet adieu solennel à la littérature que d'aucuns avaient cru voir dans la *Saison.* Elles ne comprendraient, par ailleurs, que des *poèmes en prose* (à l'exception de *Marine* et de *Mouvement,* semble-t-il) ; ce serait par erreur que Gustave Kahn et Félix Fénéon auraient publié pêle-mêle sous un titre unique les proses d'*Illuminations* et les poèmes en vers écrits avant 1873 (3).

Il ne m'appartient pas de juger un travail qui relève essentiellement de l'analyse matérielle et de l'information. Si j'incline fortement à tenir pour vraie la thèse de M. Bouillane de Lacoste, c'est qu'elle se trouve, du point de vue de la critique littéraire, étrangement confirmée par l'examen des textes.

Nous sommes quelques-uns qui toujours préférâmes, et de loin, les proses d'*Illuminations* à la *Saison en Enfer.* Peut-être parce que nous préférions surtout l'affirmation à l'interrogation, la résolution des contradictions à la crise, la plénitude au désordre. En fait, poétiquement parlant, les poèmes en prose témoignent d'une maturité, d'une perfection, d'un *bonheur* constants que l'on ne retrouve pas dans les autres œuvres de Rimbaud. Et sans doute dans la *Saison* moins que partout ailleurs.

---

(3) Dans la *Vogue* (1886).

Lorsque l'on examine, sans parti-pris et sans complaisance, *les textes* de la *Saison en Enfer,* on est bien obligé d'y découvrir des faiblesses, encore que ce mot soit infiniment dérisoire quand il s'agit d'un enfant de génie. Mais enfin, à côté de « morceaux » extraordinaires annonçant la victoire d'*Illuminations,* il y a là un verbiage, un abandon à la vocifération, qui parfois deviennent fastidieux. Rimbaud n'en est point responsable. C'est la rançon des métaphysiques. En pleine crise morale et intellectuelle, le poète ne peut que se débattre contre les mots dont est chargée son hérédité chrétienne. Aussi, contre les phantasmes dont il a volontairement peuplé son esprit. C'est un malade saisi par la fièvre au moment où son organisme, sur le point de triompher du mal, expulse par la force ce qui l'empoisonnait et le déchirait. D'où cette incohérence traversée d'éclairs de conscience, ce tumulte d'idées ennemies, ce style plein d'incidences, de cassures, de chutes, qui n'est pas sans causer un grand malaise. La *Saison,* c'est non seulement le combat du poète contre lui-même, mais avant tout contre *la rhétorique du Ciel et de l'Enfer.*

Ce combat monstrueux, aux dernières pages de *la Saison en Enfer,* s'achève sur un cri de délivrance. Délivrance à la fois sur le plan de l'expression poétique et sur le plan de la conscience.

La contradiction formelle qui éclate entre les poèmes en vers et les proses, accouplés à la légère par des éditeurs mal informés, ne prend tout son sens que si l'on accepte de remettre la *Saison* à sa place, c'est-à-dire entre les Poésies et les *Illuminations.* La *Saison en Enfer* est essentiellement une œuvre de *passage.* Et d'abord du point de vue esthétique.

Comment ne pas voir qu'un grand mouvement libérateur va des poèmes aux *Illuminations* en passant par la *Saison* ? Les poèmes en prose sont l'aboutissement d'une volonté de faire éclater le cadre des formes anciennes, volonté affichée dès le début par Rimbaud. Dès que l'on se place dans la perspective de cette libération progressive, on s'aperçoit que la *Saison* est le lieu idéal d'une transition, celui où Rimbaud a senti ce qu'il pouvait faire de la prose (4). C'est là qu'il a trempé ses armes, définitivement. Il sort de la *Saison* avec une vision poétique entièrement renouvelée. L'aveu en est d'ailleurs consigné en toutes lettres à la fin d'*Alchimie du Verbe :*

Je sais aujourd'hui saluer la beauté.

Il est surprenant qu'on ne soit pas avisé plus tôt du sens révélateur de cette confession. Si Rimbaud a réellement écrit ses poèmes en prose avant la *Saison en Enfer,* comment expliquer que, dans *Alchimie du Verbe,* à l'appui de la relation de ses expériences, il n'ait pas cité une seule de ces proses qui devaient, pourtant, lui sembler d'importance ? Peut-on admettre qu'il les ait considérées comme des tentatives étrangères à son activité de *voyant* ? Ce serait méconnaître le caractère d'enga-

(4) Les admirables fragments des *Déserts de l'amour* sont, en un sens, annonciateurs de ces pouvoirs. Ils restent, toutefois, *prose poétique.* Il leur manque cette peau qui ferme l'œuvre de tous côtés comme un fruit et en fait un *poème en prose.*

gement total de cette activité et supposer que Rimbaud jouait sur deux tableaux bien distincts. En fait, ce dont il se sépare sans ambiguïté, c'est la tentative de faire de la poésie une magie efficiente : « *J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs !* ».

De cette entreprise magique, les poèmes en prose d'*Illuminations* ne relèvent pas, mais d'une ambition bien différente dans laquelle Rimbaud a cru voir le moyen de se réaliser enfin totalement.

Relisons, voulez-vous, la *lettre du Voyant* (15 mai 1871) :

« *Le poète*, écrit déjà Rimbaud, *définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait* plus (5) *que la formule de sa pensée, que l'annotation de* sa marche au progrès ! *Enormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment un* multiplicateur de progrès !

« ...*L'art éternel aurait ses fonctions, comme les poètes sont citoyens. La poésie ne rythmera plus l'action;* elle sera en avant.

« *Ces poètes seront !* (Suit l'admirable et surprenant passage sur les femmes, puis Rimbaud ajoute :)

« *En attendant, demandons au poète du nouveau...* ».

Du nouveau, c'est-à-dire *se faire voyant.* Mais Rimbaud a pris soin de préciser : *en attendant.* La voyance n'est donc qu'une méthode provisoire, le chemin qui, un jour, conduira peut-être le poète à cette fonction supérieure : multiplicateur de progrès. C'est à tort, à mon sens, qu'on s'est hypnotisé sur la volonté de voyance dans l'œuvre de Rimbaud, alors qu'elle ne constitue qu'une étape dans la violente évolution du poète. Or, quelle est la signification profonde de la *Saison ?* Le renoncement à « *toute tentative métaphysique de résoudre les antinomies de la vie* », et, en particulier, aux *pouvoirs surnaturels de l'esprit.*

Tristan Tzara a fort bien vu à quel moment précis (le drame de Bruxelles), Arthur Rimbaud a été arraché à son rêve éveillé :

« *Si le rêve était censé passer pour une réalité vécue, c'est le fracas du coup de revolver qui réveilla en sursaut le poète engourdi dans les errants préambules de ses sensations... Ainsi finit, avec le séjour égocentrique de Rimbaud en enfer, la saison terminée, la concluante discussion avec lui-même dans le grenier maternel, cet endroit qu'il s'agira de fuir pour à tout prix ensevelir, sous de nouvelles moissons, celles, fabuleuses mais vides d'avenir, de sa jeunesse assassinée* ».

Au sortir de la *Saison en Enfer*, c'est vers ces moissons nouvelles, chargées, celles-là, d'avenir, que Rimbaud va se tourner. Ayant renoncé à la magie et à la révolution sentimentale, c'est-à-dire à l'espoir de transformer le monde par le délire ou par les idées seules, il fait irruption dans le monde réel.

« *Moi ! Moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan !* ».

(5) C'est moi qui souligne.

De ce réalisme lyrique, les *Illuminations* font foi dans une large mesure. Elles constituent la première tentative, en date, de cette objectivation poétique qui sera le grand souci de toute la poésie moderne. Là encore, on est parti d'une fausse interprétation du titre. *Illuminations* n'est pas un titre mystique, incluant une idée d'éblouissement, de révélation surréelle. Comme le fait remarquer Bouillane de Lacoste, de l'aveu même de Paul Verlaine, *Illuminations* est un mot anglais signifiant : *enluminures;* le sous-titre *painting* (ou colòrèd) *plates* ne laisse pas de doute là-dessus. Ce sont des suites d'*images* traitées dans un esprit bien différent de celui qui présida à la composition des poèmes antérieurs. Il y a en elles quelque chose de fini, de net et de dur qui évoque irrésistiblement l'idée d'objets poétiques. Plus d'une fois, maintenant, Rimbaud se laisse aller à écrire comme on peint.

Rimbaud s'affirme, dans *Illuminations,* comme un poète réaliste. Qu'il se tourne vers son passé, vers sa vie présente ou vers l'avenir dont il rêve, jamais il ne perd ici le contact avec la réalité *physique.* En particulier, s'il y a un fait qui doive nous frapper, dans les poèmes en prose, c'est l'irruption de la géographie. Les *Illuminations* portent, de façon visible, la trace, non plus d'errements spirituels, mais de voyages véritables « *Promontoire, Parade, Soir Historique, Henrika, Marine, Aube*) (6), qui ont enrichi à la fois sa vision et son expérience. Si l'on veut bien comprendre cette image nouvelle d'un Rimbaud voyageur, prospecteur, infiniment *présent* au monde, et non plus égaré en lui-même, il faut se référer encore une fois à l'opposition qui éclate entre la *Saison* et les *Illuminations.* Opposition, non plus formelle, cette fois, mais intellectuelle. La *Saison en Enfer* se situe encore sur le plan métaphysique, sur le plan des mythes chrétiens ou païens. Elle est une tragédie des idées. Les *Illuminations* nous font aborder, au contraire, au pays du concret. La vie du poète, aussi bien que le monde extérieur y sont l'objet d'une conquête méthodique. Et c'est d'un point de vue *pratique* que Rimbaud entend juger ce qui fut et ce qui peut être.

Sans doute se retourne-t-il avec complaisance vers son adolescence abusée; sans doute retombe-t-il parfois dans la pratique d'un certain délire purement subjectif. Une telle rupture ne va pas sans nostalgie, et l'homme éprouve le besoin de magnifier, de transfigurer ses illusions passées (*Enfance, Vies III, Dévotion,* etc.). Mais il le fait avec la voix de la légende. Le ton de passé définitif, tellement sensible dans *Vagabonds,* affirme l'éloignement, le détachement. Avec ce que cela comporte, implicitement, d'absolution à l'égard de soi-même.

Tout ceci qui nous enchante et nous fait toucher on ne sait quel mystère intérieur à jamais inaccessible, si parfait qu'en soit le miroitement de gemme close, n'est pourtant pas ce qui me paraît l'essentiel des *Illuminations.* Mais bien plutôt faut-il se tourner vers ce qu'on peut appeler les poèmes de l'annonciation et de la réalisation. J'entends ceux où il apparaît que Rimbaud est enfin passé *du stade du souhait à celui de la possession.*

(6) Ceci serait de nature à confirmer, si besoin était, la postériorité des *Illuminations.*

Qu'on se remémore le vœu magnifique de la *Saison*, celui que M. Claudel s'est bien gardé de commenter :

« *Quand irons-nous par-delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer — les premiers ! — Noël sur la terre !*

Le chant des cieux, la marche des peuples ! Esclaves, ne maudissons pas la vie ».

Comment ne pas sentir que ce que Rimbaud réclame ici, c'est la réconciliation de ces contraires abusifs dont le christianisme et les mystiques l'avaient déchiré :

« ... *Il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps !* ».

Et comment ne pas voir que, de cette réconciliation, les *Illuminations* nous apportent maintes fois l'illustration et la consécration ? Que signifie le *Conte*, sinon l'alliance du pouvoir (le Prince) et du Rêve intelligent (le Génie) ? Qu'est-ce que *Royauté*, sinon l'accomplissement d'un bonheur sans ombre, l'accord des vœux et des réalités ? Mais c'est dans *Génie* que le poète prend véritablement possession de cet être idéal et infiniment humain cependant, en qui toutes les contradictions viennent mourir :

« *Il est l'affection et le présent... Il est l'affection et l'avenir... Le charme des lieux fuyants et le délice surhumain des stations... La terrible célérité de la perfection des formes et de l'action... etc.* ».

Dans cet admirable poème, Rimbaud amasse tous ses rêves. « *L'amour est à réinventer, on le sait* », disait-il déjà dans *Vierge folle*. Mais voici le Génie qui est « *l'amour, mesure parfaite et réinventée* ».

C'est lui dont la promesse sonne :

« *Arrière ces superstitions, ces anciens corps, ces ménages et ces âges. C'est cette époque-ci qui a sombré* ».

Il est véritablement *Noël sur la terre :*

« *Il ne s'en ira pas, il ne redescendra pas d'un ciel, il n'accomplira pas la rédemption des colères de femmes et des gaîtés des hommes et de tout ce pêché : car c'est fait, lui étant, et étant aimé* ».

Et pour conclure, le poète nous adjure :

« *Sachons... le héler et le voir, et le renvoyer, et sous les marées et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour* ».

Qui pourrait rester insensible à cette évocation à la fois tumultueuse et sereine d'un bonheur enfin à la mesure de l'Homme ?

Jamais peut-être, Rimbaud ne s'est révélé aussi chaleureux, aussi plein d'espérance et de bonté ! Il n'est pas exclu de penser qu'il a rêvé d'être, sinon cette créature parfaite et toute puissante,

du moins son prophète, celui qui prépare ses voies. Après avoir eu l'ambition de voir et faire voir l'impossible, il a eu celle, formulée déjà dans la *lettre du voyant,* de servir de guide aux autres hommes, d'être celui qui marche *en avant.*

Mais ce serait un tort de croire que, pour lui, cette marche en avant se situât sur un plan purement moral. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire toutes les pièces des *Illuminations* qui se réfèrent à une conception physique, matérielle d'un monde nouveau envisagé sous tous ses aspects. Non seulement celles qui se rattachent plus ou moins au climat d'harmonie heureuse de *Génie,* telles que : *Being Beautous, Fleurs, Fairy, Matinée d'Ivresse,* etc., mais plus encore ces étonnantes évocations où la grandeur s'allie au vertige : *Les Ponts, Soir Historique, Scènes, Promontoires, Mouvement* et les trois poèmes des *villes.*

La vision de Rimbaud, dans ces poèmes, est essentiellement celle de l'ingénieur dressant les plans d'un univers futur, encore *imaginaire,* mais qui *sera* par le pouvoir de la science et du travail.

C'est ici que les vues si personnelles de Tristan Tzara viennent prendre tout leur sens. Qui nous dit que Rimbaud, s'embarquant pour l'Abyssinie, n'a pas eu le secret espoir de réaliser là-bas ce rêve grandiose de bâtisseur ? Ce qui en Europe, sur un sol corrompu par des siècles de civilisations successives, restait un songe impossible, ne pouvait-il s'accomplir dans ces pays neufs, où l'ardeur du climat et l'aridité du sol avaient préparé en quelque sorte une table d'expérience vierge et nue ?

Il me plaît d'imaginer Arthur Rimbaud sur le navire qui l'emporte loin de la « vieille Europe », réalisant enfin ce qu'il avait obscurément pressenti dans la *Saison en Enfer.* Je le vois, immobile à la proue du vaisseau, « armé d'une ardente patience, vivant déjà le jour lointain où il entrera aux « splendides villes » dont il a dressé l'image et qu'il s'agit de conquérir sur le néant. Le poète et le constructeur, non plus ennemis l'un de l'autre, mais alliés, confondus dans une même ferveur réaliste. En de tels moments on n'écrit plus. L'action où l'on est engagé est trop dévorante pour souffrir qu'on s'en détourne un instant. Après l'heure des maquettes, voici celle des fondations.

Ainsi voit-on que les *Illuminations,* dans la perspective où elles se situent aujourd'hui, loin de constituer une tentative de fuite hors du monde, aboutissent à une prise de conscience supérieure de l'homme dans son univers. C'est bien vainement qu'après tant d'autres, Madame Claude-Edmonde Magny aura écrit :

« *L'entreprise mystique dont les* Illuminations *consignent les fruits s'est terminée par un naufrage corps et biens* » (!).

Et c'est par une singulière aberration qu'elle aura cru voir dans ces mêmes *Illuminations* le triomphe de la discontinuité.

Il suffit de les relire, sans préjugé défavorable, pour y découvrir, bien au contraire, la présence d'une double volonté qui en assure l'unité parfaite : à savoir la volonté de rupture avec un passé inutilisable, et la volonté de conquête d'un univers à venir.

Solde n'est pas le vain cri d'un illusionniste désabusé qui jette par-dessus bord tout ce qu'il n'a pu posséder réellement. Mais dans ce magnifique poème qui me paraît infiniment mieux couronner l'œuvre rimbaldienne que l'incohérente *Saison en Enfer,* je vois l'appel du poète offrant aux hommes de demain tout ce qu'il n'a pu que rêver lui-même.

« *Ce monde fabuleux que propose aux hommes le poète-marchand, c'est* l'univers des possibles, un univers où tout est à tout moment possible » (7).

Qu'on me pardonne, mais ce Rimbaud-là, qui fait confiance à l'homme, qui met l'avenir dans son jeu, appelle irrésistiblement l'image d'un autre visionnaire, d'un autre promoteur de rêves matérialistes dont la gloire, toute enfantine, commande pourtant la plus haute admiration. Cet homme, qui vécut au temps de Rimbaud, dont Rimbaud, peut-être, a lu les livres, n'a pas connu d'échec, parce qu'il accepta de mettre son imagination au service de la réalité. Le poète des *Ponts,* des *Villes,* et l'inventeur du *Nautilus* ont été hommes modernes, c'est-à-dire hommes de leur temps. Un rien les sépare, un mystère, et c'est sans doute l'essentiel : le mystère de l'expression.

Qu'on me permette, pourtant, de saluer ici, en Arthur Rimbaud, le *Jules Verne de la Poésie.*

(Juillet 1949).

LUC DECAUNES.

POST SCRIPTUM

Cet article était achevé quand j'ai pu enfin prendre connaissance du petit livre qu'André Breton vient de consacrer à l'*affaire Rimbaud* sous un titre fort explicite : *Flagrant Délit* (Rimbaud devant la conjuration de l'imposture et du truquage). Cette lecture, pour séduisante qu'elle m'ait paru, ne saurait en rien modifier les opinions et points de vue que j'ai cru devoir défendre ici.

Dans l'impossibilité où je suis de rendre compte en détail de l'apport d'André Breton, force m'est donc de résumer ce qui m'a semblé l'essentiel de son intervention : à savoir que certaines œuvres, douées d'un étrange pouvoir d'attraction sur l'esprit, se refusant indéfiniment à leur élucidation totale. L'acharnement des exégètes à leur égard ne saurait venir à bout d'un mystère qu'ils n'assaillent que de l'extérieur. Bien plus, la fascination inexplicable que ces œuvres exercent, continuent d'exercer en dépit de tout sur les êtres les moins avertis, est fonction de la part de ténèbres qui subsiste en elles au-delà de l'analyse.

(7) PIERRE DEBRAY dans *Le Magicien Désabusé.*

« ... Il y a toujours un coin du voile qui demande expressément à ne pas être levé; quoiqu'en pensent les imbéciles, c'est là la condition même de l'enchantement ».

Je suis bien près d'approuver sans réserve André Breton sur ce point, encore que je sois gêné par les tendances mystiques qu'il révèle et par le caractère *sacré* qu'il entend accorder aux œuvres essentielles. Le pouvoir d'un poème, en particulier, qui n'est précisément ni dans les mots ni dans le sens, mais dans un certain *ordre* intérieur, demeure l'énigme la plus troublante du langage. Ce pouvoir n'est pas un fleuve que l'on remonte. Il est du domaine du fait accompli.

Je crains cependant que Breton, si, d'aventure, il me lit, ne me fasse grief d'avoir voulu, moi aussi, apporter ma petite lanterne au-devant du brasier invisible et, pour tout dire, expliquer ce qui ne souffre pas qu'on l'explique. Il me concèdera, du moins, que je me suis bien gardé d'envisager le *pourquoi* de l'enchantement poétique en tant que tel, fidèle en cela à mes amours, essayant seulement de dégager le « comment » d'une certaine « marche de l'homme », la tendance générale d'une évolution dans la mesure où celle-ci prend place dans le grand mouvement poétique et historique qui porte l'homme vers plus de conscience et plus de bonheur.

Ce faisant, je ne crois pas avoir porté atteinte à l'intégrité d'une œuvre dans ce qu'elle présente d'unique et d'irréductible à la raison. Le mystère poétique reste entier. Quant à celui de Rimbaud en tant qu'homme parmi les hommes, si j'ai tenté d'éclairer un peu l'un de ses derniers visages — le plus humain, le plus fraternel — c'est en toute honnêteté et sans prétendre rendre compte de tout le reste. Si je puis espérer avoir fait œuvre utile, c'est en dénonçant certaines duperies, certaines suppositions injurieuses à son propos.

Contre de telles escroqueries, précisément, André Breton s'élève dans son livre. Il prend à partie, notamment, M. Bouillane de Lacoste pour le peu de compréhension dont celui-ci témoigne à l'égard de Rimbaud. Je continue à penser que les affirmations de Bouillane de Lacoste, quoiqu'elles vaillent, auront, à tout le moins, servi à ce qu'on reconsidère entièrement la place et la signification des *Illuminations* dans l'œuvre de Rimbaud.

Quant au conflit qui opposa, en juin dernier, André Breton et les piètres introducteurs de la fausse *Chasse Spirituelle,* conflit dont il est largement fait état dans *Flagrant Délit,* nous savons ce qu'il faut en penser. Etait-il donc nécessaire que Breton prit la peine de se justifier ? Quelles que soient les réserves que l'on est appelé à faire sur sa position et son attitude actuelles, entre lui et M. Maurice Nadeau, notre choix est fait une fois pour toutes.

L. D.

COURRIER D'AILLEURS

ETATS-UNIS. — A New-York, les *Editions Wittenborn* (38 East 57 St. New-York 22) continuent toujours de publier et de distribuer des textes nécessaires à la compréhension de l'art d'aujourd'hui, sous ses formes les plus diverses.

Divers ouvrages sont consacrés au grand architecte Frank Lloyd Wright : *In the nature of materials,* par Henry-Russell Hitchcock, étude très complète sur l'ensemble de l'œuvre de Wright, de 1887 à 1941, comprend plus de 100 illustrations accompagnées de notes biographiques, techniques et critiques. De Wright lui-même : *Genius and the mobocracy,* consacré à la vie et à l'œuvre de Louis H. Sullivan ; *On architecture,* sélection de notes et d'écrits divers sur la technique et l'esthétique architecturale ; *An autobiography* (réédition nouvelle de ce livre publié pour la première fois en 1932) ; *When democracy builds* et *The planner's notebook.*

Autres ouvrages consacrés à l'architecture : *American architectural books,* par H.R. Hitchcock et *Painting toward architecture,* du même auteur, consacré aux relations entre la peinture abstraite et l'architecture ; *Can our cities survive ?* par J.-L. Sert ; *Architecture of social concern in regions of mild climate,* par Richard Neutra ; *Language of vision,* par Gyorgy Kepes ; *Pioneers of modern design,* (from William Morris to Walter Gropius), par Nicolas Pevsner ; *Œuvres complètes,* de Le Corbusier ; *Contemporary architecture in Brasil; Modern Swiss Architecture,* par Max Bill ; et de nombreuses autres publications tant théoriques que pratiques ; au total, plus de cent cinquante ouvrages concernant l'architecture.

Par ailleurs, les mêmes éditions *Wittenborn* viennent de publier : *On my way,* par Jean Arp, poésie et essais de 1912 à 1947 ; *Beyond painting* (*Au-delà de la peinture*), par Max Ernst ; *Anthologie Dada,* par Robert Motherwell ; *Peintures, Sculptures et réflexions,* par Georges Vantongerloo ; *Atelier 17,* avec des gravures de Hayter, Miro, Tanguy, André Masson, etc., et des essais. Tous ouvrages dont nous rendrons compte plus longuement.

●

ALLEMAGNE. — Au sortir de longues et terribles années de contraintes, l'Allemagne a retrouvé, avec frénésie, l'art moderne. A Berlin, à Francfort, à Stuttgart, des galeries organisent

expositions sur expositions, éditant chaque fois des catalogues abondamment et excellemment illustrés — ce que bien peu de galeries françaises peuvent se permettre de faire. Les principaux centres d'activité sont la Galerie Gerd Rosen (Berlin 15, Kurfurstendamm 215), la galerie Herbert Hermann (Konigstrasse 60 IV, Stuttgart), la Galerie Rudolf Springer (Zehlendorf West, Schillerstr. 10, Berlin — dont le directeur n'est autre que le frère du peintre Springer, que l'on connaît notamment en France pour ses illustrations de Valéry), la Galerie Egon Gunther (Lange Rotterstrasse 18-20, Mannheim, etc.). Des expositions d'ensemble (art nègre, art océanique, expressionnisme, surréalisme) ont déjà permis à une partie du public de reprendre un contact interrompu depuis 15 ans. Cependant, cette atmosphère, si elle stimule les esprits, entraîne avec elle une certaine confusion. Il semble que la plupart des artistes allemands d'aujourd'hui — qu'ils aient la quarantaine passée ou qu'ils sortent à peine de l'adolescence — repartent sur des bases qui sont encore, à peu de choses près, celles de 1925-1930. C'est ainsi que les tendances abstraites sont assez exactement les mêmes que celles qui s'exprimaient déjà dans les catalogues d'Abstraction-Création (catalogues à caractère international édités à Paris entre 1931 et 1933), alors qu'il n'en est pas ainsi en France par exemple, où des tendances nouvelles se dessinent au Salon des Réalités Nouvelles et ailleurs.

Au hasard des expositions, et sans prétendre à un inventaire complet, l'on peut cependant détacher quelques noms :

Le sculpteur Karl Hartung, ancien élève de Maillol et de Despiaux, mais cependant plus proche de Laurens et de Lipchitz (celui des grands volumes lyriques du Chant des Voyelles). Le peintre Theodor Werner, qui fait jouer (avec trop de brio parfois) des volutes éclatants sur un fond diffus et dont les tableaux, « formes dans l'espace », auraient intérêt à gagner en rigueur. Juro Kubicek qui, empruntant souvent au cubisme, au surréalisme, à l'abstrait, mais qui réussit des tableaux de genres très divers avec une facilité toujours égale. Le sculpteur Hans Uhlmann qui, après Picasso, Gonzalès, les constructivistes russes, réalise la plupart de ses œuvres avec des fils de fer et atteint à d'expressifs résultats. Hans Thiemann, Heinz Trokes, Marc Zimmermann, aux confins de l'abstrait et du surréalisme ; Ernst Geitlinger, dont les féeries sont proches de celles de Marc Chagall ; Ernst Wilhelm Nay, dont la puissance d'expression est contenue par les tons froids et les à-plats, tandis qu'au contraire, Alexander Camaro se livre à un expressionnisme noir sans réserve aucune.

●

TCHECOSLOVAQUIE. — Les derniers fascicules de la grande revue *Blok* (Brno, nam. Malinovského 2, Tchécoslovaquie) abordent, avec force et sincérité, quelques-uns des problèmes que se pose l'art vivant en ce qui concerne particulièrement ses rapports avec la réalité sociale :

Fonction sociale de la T. S. F. ; L'espace dans la dramaturgie radiophonique ; Les expositions, leurs formes, leurs fonctions et

leurs perspectives, etc. : telles sont, entre autres, les questions traitées dans deux numéros fort documentés.

D'un numéro consacré à l'art et la poésie populaire, extrayons quelques lignes d'un article du poète Ludvik Kundera : « Tous les poètes doivent, tôt ou tard, découvrir les trésors de la poésie populaire et fixer leur attitude à son égard. Ils peuvent en capter des échos, mais ce n'est là qu'une imitation dépourvue de force créatrice, et cette voie qu'ils peuvent choisir, si elle est facile, est aussi mauvaise. Plus difficile est la voie qui, par les moyens propres au langage, mène aux racines mêmes du langage. Des exemples nous en sont fournis par les plus mélodiques des poètes tchèques (Nezval, Seifert) et, encore plus, par des poètes tels que Halas et Zavada, qui n'ont abouti à la simplicité de l'expression que par des chemins d'une extrême complexité... ».

Ces lignes de Kundera, qui caractériseraient d'ailleurs également la poésie d'Eluard, donnent une excellente idée de la tenue de *Blok,* revue dont la prise de position sociale n'a pas empêché — comme certains le supposent trop souvent — qu'elle reste ouverte à tous les courants de l'esprit.

RENNE ET SERBANNE.

LA POESIE

PSAUME DU REGNE VEGETAL, par René Nelli.

Les habitudes, et peut-être les nécessités critiques sont telles, qu'il est devenu très difficile de garder un texte isolé et de le considérer seulement tel qu'il se présente, sans le rattacher à ce qui n'est pas lui : les divers énoncés émis par l'auteur, son œuvre déjà écrite ou prévisible, sa philosophie, ses préoccupations habituelles, etc... On aime à (on a besoin de...) placer sur une certaine courbe l'objet proposé au regard critique. On l'inscrit dans une Histoire.

Un poème, cependant — ou une suite assez courte de poèmes, centrée sur une préoccupation unique, comme le *Psaume du Règne Végétal,* garde son autonomie. De sorte qu'il présente toujours un caractère insolite, qui surprend le lecteur. Cette surprise est bien le but recherché, mais le lecteur la repousse et cherche à intégrer le poème dans ce qu'il connaît déjà ; tant que dure cette entreprise, et qu'elle échoue, il est déçu, malcontent. Ce n'est que quand il cesse de vouloir à tout prix ramener à... que la jonction s'opère : le lecteur et le texte se délivrent *en même temps.* Aussi, ne tenterai-je pas (à supposer que ce fût légitime) de rattacher le *Psaume* à Nelli ethnographe ou philosophe du Catharisme, ni même d'y retrouver la permanence de la doctrine de l'Amour Provençal — encore que :

Sur le seuil de sa porte
les paroles d'amour...

paraissent bien résonner sur un ton aisément perceptible.

Un certain nombre d'instants proposés par la poésie de Nelli sont si purs, qu'on regrette que cette poésie ne soit pas plus nombreuse. Certes, nulle qualité n'est plus précieuse, chez un poète, que la pudeur. On sait aussi que l'abondance verbale n'est qu'une question de tempérament et n'a rien à voir avec l'intensité, ou la dureté de la parole. Bref, il est difficile de reprocher la concision. On regrette, néanmoins, de fréquenter la poésie de Nelli si rarement, et comme écourtée, en minces plaquettes difficilement accessibles. On dirait qu'elle se détache avec trop de précaution du silence, qu'elle se dévêt de son propre silence avec trop de pudeur. Elle est cependant très belle quand elle est nue. Elle ne l'est pas toujours et tend parfois à profiler un visage de poésie philosophique qui n'est pas le sien propre.

et de sève en nervures de regards en soupirs
l'Univers se condense dans sa structure d'Homme.

L'idée est belle et vraie, le langage la soutient suffisamment et nous voyons bien que Nelli nourrit en profondeur son poème d'apports destinés à ébranler l'imagination intellectuelle. Mais c'est là où nous désirerions plus d'ampleur, et, pour tout dire, un peu moins d'incertitude (sans doute, une plus large *ouverture*).

Au contraire, quand le poète se fie uniquement au destin de la parole, la sienne reste à peu près intacte dans son autonomie. Il est toutefois remarquable que le promoteur de la « poésie ouverte » s'applique si heureusement à enfermer la sienne dans une sorte d'espace réservé où elle ne peut se développer qu'en se contraignant à toutes les disciplines d'un langage dessiné. Si l'on donne comme exemple le départ du *Psaume,* on conviendra qu'il est difficile d'aboutir à un trait plus sûr et plus sobre, à une parole plus concise en même temps que plus précieusement contournée et délivrant plus d'images qu'elle ne paraît en proposer.

...et l'arbre remontait
l'escalier de sa tour
avec sa lampe verte
comme un départ d'oiseau.

C'est aussi subtil, aussi satisfaisant pour l'esprit et pour l'œil qu'une peinture chinoise. Il semble que les réussites les plus complètes de Nelli soient de cet ordre et que son art se place à un moment que j'appellerais volontiers pré-impressionniste (laissant à l'impressionnisme proprement dit tout ce qui le surcharge).

Si l'art du trait est peut-être le caractère essentiel de cette poésie, elle est une chair dessinée. Les objets vibrent comme quelque chose de vivant, animés par une violence discrète, sorte d'érotisme transcendé, rebelle à l'analyse. Cette violence, qui n'est autre chose que la réalité d'un courant qui transfigure ce qu'il traverse.

Par la fenêtre ouverte
il lui vient un languir
une odeur de mourir
dans la nuit mûrissante

nue comme une clarté
sous sa robe de lampe
s'arrête frissonnante
devant l'armoire aux fruits.

JEAN TORTEL.

LES BARRICADES MYSTERIEUSES (1), par OLIVIER LARRONDE

Il s'est trouvé des gens pour saluer du nom de messie ce pèlerin futé des vieilles mecques poétiques. En un temps où le génie est la chose du monde la mieux partagée, pourquoi pas ce poupon jongleur qui vous chantourne à ravir la phrase française un peu trop fruste à son goût ? Malice et savoir faire, c'est la devise de combat des apprentis-illusionnistes.

Or, oyons s'il vous plaît, notre gent poète :

Vénus ne sut-elle — mille facettes — rayer l'onde.
Ramoneur en morceau, des cheminées du soir,
Tombé comme du nid, la pourrais-je émouvoir,
Mieux qu'un cri de Vénus à l'heure de la ponte !

Les œufs de Monsieur Larronde proviennent, ce me semble, de poulaillers fameux, mais déjà fort pillés. On voudrait penser à Maurice Scève, à Tristan Lhermite, voire à Paul Valéry : ce n'est hélas ! qu'une ombre de Cocteau :

Je suis plein de papier dans ma cage de verre.
Les oiseaux ont des gants vides : ce sont les miens.
Muse fais ce que dois lancer ton bras de lierre.
Personnage à la craie, tes profils sont des liens.

ou encore :

Que de feuilles, printemps, de plumes
Se perdent ! Soyons économes :
N'ajoute oreiller que d'écume.
Au narcisse que le coq nomme.

Comme on le voit, l'imitateur a cru bon d'emprunter jusqu'au vocabulaire de son modèle. Que dis-je, jusqu'à sa trouble symbolique d'alcôve !

Le doigt du plaisir file ainsi qu'un jeu de cartes
Mais le plaisir est myope : il avale sa queue
Et meurt en dévidant ce fatal tour de cartes :
L'inceste de la chatte oblique avec sa queue.

Soyons justes : reconnaissons, du moins, à **Olivier Larronde** un joli talent de versificateur. Il use — et mésuse — d'une prosodie diaboliquement habile, pleine de rejets, de parenthèses, d'incidences, ornée de coq-à-l'âne, de jeux de mots et de contrepèteries. L'inversion poétique a toutes ses faveurs. Ce n'est plus un procédé de rhétorique : c'est un aveu.

---

(1) *Gallimard* 1 volume. 50 pages. Edition numérotée sur Velin.

(Neige, tes seins de) mes coquilles
Tu comptais bien les captiver coquette
En travesti d'un arbrisseau marin.

Heureusement, tous les vers de ce livre ne sont pas aussi mauvais. Il arrive à M. Larronde de nous laisser voir ce qu'il peut faire. Cela ne va pas très loin : une esquisse au pastel, un frêle bibelot en verre filé :

Comment t'étonnes-tu de ces marques de dents :
Ton corps de fruits divers imitait l'apparence.
Admire dans tes mains douces comme la France
Les stigmates reçus de ces arbres ardents.

La préciosité qui fut, jadis, un instrument de défense sociale et de conquête poétique, ne sert plus guère aujourd'hui qu'à masquer la pauvreté d'inspiration et l'impuissance. Ce style de fausse écume, ce style bouché comme la tête des mannequins de cire trahit jusqu'à l'écœurement, la peur de la réalité. Laissons M. Larronde à ses jeux, à ses grâces maniaques. L'homme de 1949 n'a vraiment que faire des bouts-rimés de cet harmonieux inverti verbal.

LUC DECAUNES.

●

VISAGES DE L'AMOUR, par PIERRETTE SARTIN (*Paris 1949*).

La poésie féminine fait généralement sur l'amour des rapports mélancoliques. Pierrette Sartin évite au moins de gémir, et sur ses « Visages » passe un reflet de la pathétique noblesse baudelairienne. Bien qu'elle sache écrire de beaux vers simples :

Ce masque sans secret où le plaisir se grave

le lecteur se prend parfois à souhaiter qu'une plus grande économie verbale donne pleine valeur aux expressions d'une sensibilité souvent très pénétrante.

R. M.

LE ROMAN

HAUTES TERRES, par ELIAN J. FINBERT (*Albin Michel*).

Sept cents pages : le volume d'un de ces gros romans anglo-saxons que l'on voit aux vitrines des libraires. Mais quel fossé entre la qualité de ce livre et la médiocrité des autres. Il s'intitule courageusement « roman ». Son intrigue ? Il n'y en a pas. Elian J. Finbert y raconte la transhumance d'un troupeau de moutons. Il réalise ce tour de force d'écrire un « livre de nature », comme on a coutume de les appeler, et aussi d'élever le ton au point d'en faire une espèce de bréviaire. On sort de ces pages littéralement imprégné. On le conserve dans sa bibliothèque, non pas comme un livre, mais comme un compagnon. Un compagnon qui gardera toujours merveilleusement ses images, ses odeurs, et que l'on ouvrira, au sortir de lectures insipides, étouffantes, écœurantes, un peu comme on ouvre une fenêtre, pour respirer de l'air pur et pour y rencontrer un homme.

Hautes Terres comporte deux parties parallèles, disposées en chapitres alternés, et que l'auteur a voulu distinguer par leur caractère typographique, et même par le langage littéraire employé. L'une est le récit donc de la transhumance d'un troupeau ; l'autre est une suite de méditations de l'auteur, du berger.

En gros, l'air pur c'est le récit. Deux personnages : le troupeau, le berger. Le troupeau est un être éternel, quelles que soient les bêtes qui le composent ou qui s'y succèdent. Et, de fait, au long de ces pages, c'est à l'éternité que nous avons à faire : la marche des moutons vers l'herbe, l'alpage et ses animaux, le sel, le vent, le silence, la nuit, la grande loi de l'amour. Tout le livre est à cette hauteur. Quant au berger, païen sans doute, mais peut-être parce qu'il a conservé la civilisation la plus antique, c'est l'image du berger biblique qu'il dresse devant nous, d'abnégation et d'amour, de pureté. « C'est cela, mon troupeau. Il me vient toujours de lui une purification. Il me donne toujours la vision des choses innocentes dans leur fraîcheur de liseron et d'eau courante ». S'il ne donne pas sa vie pour ses brebis, le berger leur donne ses soins, son temps, ses pensées. Il y a entre eux échange d'amour, il est, au milieu de ses bêtes, vraiment leur père. « Il s'agit avant tout d'avoir sa vie entière poussée dans l'âme du troupeau ». Et c'est aussi un homme heureux et fier de ses mains, de son ouvrage simple de chaque jour. « Parfaire et savoir que ce que j'ai fait est chose complète comme un tour d'horizon. Et que mon cœur ait ensuite son plein d'aise ». Le travail bien fait amène à la fois la perfection personnelle et la joie parfaite, comme le métier élève l'homme, le berger à sa dignité et à sa noblesse. « Il est aussi grand de conduire un troupeau que d'être un chef d'hommes, de balayer la cabane que de cons-

truire une cathédrale. J'ai autant de gloire d'être berger que le savant ou le poète. Car, quel que soit celui qui se nomme devant le berger, le berger a aussi son nom à dire, à lui opposer en égale fierté ».

Enfin, il y a l'homme que l'on trouve dans ce livre, dans les méditations qui coupent le récit. Lorsqu'on rencontre un homme aujourd'hui, il mérite qu'on le salue. Celui-ci est un homme de chair, dans la plénitude de ses sens et de sa force, « toujours les narines ouvertes », qui regarde le monde. « Si j'existe, c'est parce que j'ai des yeux : je vois, donc je pense ». Et cet homme est dans le continuel émerveillement du monde. « L'ordinaire est ce qu'il y a de plus extraordinaire — Il n'y a pas de vraie ou de fausse vie. Il y a l'amour passionné des choses, des choses rugueuses et dures ». Il va, « dans le plaisir aigu des choses rencontrées », à la recherche de la présence féerique dans chaque objet et dans chaque être. Mais la féerie n'est pas une contemplation, une spéculation esthétique de l'esprit; elle est un acte, « celui des yeux propres et des sens clairs ». Ce qui veut dire aussi vaillance, liberté, justice, dignité, courage, amitié. C'est alors que « le jeu éternel de la féerie est l'expression de la joie du monde » et que le centre de cette joie est « bourré d'amour ». Elian J. Finbert rencontre son semblable parce qu'il l'aime et parce qu'il croit en l'homme, il lui tend aveuglément la main : « Il n'y a pas d'arête entre un homme et un autre dès qu'on s'est élargi en simplicité et joie... Je crois en l'homme plus qu'en la vérité... Entre toutes les présences, c'est vers celle de l'homme que se dirige mon choix. On est toujours seul et maudit si l'on déserte l'homme... C'est avec l'homme que l'on règle l'homme... Je n'aime pas l'homme pour ses idées mais pour ce qu'il est dans les rencontres de chaque jour. Je sais qu'à chaque interrogation que je lance, se trouve pour moi, quelque part, une réponse, proche ou lointaine. J'attends toujours, je reçois toujours cette réponse ».

Voilà la qualité de l'homme que l'on rencontre dans *Hautes Terres*. Certes, c'est par obligation et on le regrette, qu'il faut faire certaines réserves sur le style de ces pages de méditation, souvent alourdies par la richesse verbale, par l'abondance, par des emprunts renouvelés au vocabulaire de la science, de la philosophie ou de la technique, et c'est dommage. J'aime ce livre parce qu'à notre époque bousculée, haletante, il marche au pas des moutons. Parce qu'il écrit la joie et l'amour, comme les bergers font des entailles à la porte de leur cabane. Parce qu'il fait confiance à la noblesse de l'homme. J'aime ce livre parce qu'il est sain.

PIERRE GUERRE.

●

LA TETE CONTRE LES MURS, par HERVÉ BAZIN (*Grasset, édit.*).

L'auteur de *Vipère au poing* expose dans ce nouveau roman un cas plus social que psychologique, encore que le caractère du personnage semble à première vue conditionner son destin. Et cependant... Un fils de magistrat à dix-huit ans, après la

mort de sa mère quitte sa famille. Il vit un peu en marge de la morale courante puis dérobe à son père quelque argent et une auto ; dans sa fuite, il capote et se retrouve trois jours plus tard dans une cellule d'un hôpital psychiatrique. Il va vivre maintenant d'un asile à l'autre, une existence d'interné, coupée de trois ou quatre évasions. Evadé, il vit normalement somme toute, il dérobe une somme d'argent à des voleurs qui l'avaient accueilli, autrement il travaille, épouse une servante de ferme, lui fait un enfant. Repris, à chaque fois les conditions de son internement s'aggravent car son dossier le suit et se grossit automatiquement. Hervé Bazin fait intervenir une certaine hérédité, mère mélancolique, sœur atteinte de démence précoce, grand-père tabétique. Mais tout cela est monnaie courante des familles et n'explique rien. Un point aurait gagné à être mieux exposé : les motifs de la fugue initiale suivant la mort de la mère.

Mais cette recherche aurait exigé une psychanalyse et non la médication ségrégative de la psychiatrie officielle. L'asile n'est qu'un camp de concentration — nécessaire pour une certaine Société. Il y a un siècle ou deux, un tel cas aurait été résolu plus facilement et plus humainement : le père aurait expédié son fils aux Amériques et le fugueur y aurait fait souche de pionniers. Car le héros de Bazin n'est pas fou, il demeure toujours lucide, et aucun de ses actes, tels qu'ils sont rapportés, ne s'inscrit en dehors des cadres de la logique et de la causalité du sens commun. Il est impulsif, instable, un peu lâche, il fuit la monotonie, mais tous ces traits de caractère sont courants et certains d'entre eux peuvent parfaitement conduire à l'enrichissement de l'individu. Cet homme n'a contre lui qu'une sorte de prédestination sociale : il est fou de par la volonté paternelle et le demeure de par un mécanisme administratif absolument inhumain. Du Kafka cartésien, ce qui n'est pas contradictoire.

Hervé Bazin, qu'il l'ait voulu ou non, peignant des médecins sympathiques et équilibrés, des infirmiers normaux, des régimes d'internement relativement doux fait, dans son roman, le procès de notre appareil psychiatrique et porte, sur un ton uni, sans éloquence, avec beaucoup de sobriété dans la forme, une accusation terrible. Peut-être le problème évoqué est-il sans solution autre que ces recettes approximatives et empiriques présentement utilisées. Du point de vue littéraire, par son style rapide et sobre, parfois dénudé, par l'agencement de l'anecdote, par la bonne mise en place des incidentes, *La Tête contre les Murs* est un grand roman.

A. BLANC-DUFOUR.

●

ON TE DRESSERA, par Guy Verdot (*Robert Marin*).

J'ai connu Guy Verdot à Lyon, quelques années avant la guerre. Il habitait une étroite chambre de pauvre, au-dessus d'un établissement de bains publics. C'était un garçon de vingt ans, gai, ouvert, plein d'appétit pour la vie, doté d'un esprit de révolte qui n'allait pas sans causticité. Il travaillait, pour gagner son pain, en qualité de commis au centre postal de

triage de Perraches, et commençait à écrire dans un journal local. Il lisait les poètes surréalistes, Karl Marx et le *Traité du style* d'Aragon. Il rêvait de changer le monde et d'être heureux.

Depuis cette brève rencontre de vingt-quatre heures, je n'ai jamais revu Guy Verdot. Dix années ont passé, et Verdot a fait un bout de chemin, satisfait quelques ambitions : il est journaliste à Paris et vient de faire jouer récemment une pièce de théâtre. Il doit avoir dans les trente ans, et ne manque pas de talent. Tout cela ne va pas, je pense, sans certaines métamorphoses, certaines concessions à la vie. Mais en lisant le premier roman qu'il publie, j'ai retrouvé le jeune homme aux vingt ans exigeants qui nous accueillit si fraternellement, mon sac de campeur et moi, au seuil d'une maison pleine de vapeur, de sifflements et d'odeurs fades de savon.

Michel Nermier, le héros de *On te dressera,* a vingt ans, lui aussi, et il est en prison pour vol quand il se prend à méditer sur sa brève existence passée. Il traîne derrière lui toutes sortes de tares insignifiantes et décisives : famille plus que modeste et malchanceuse, enfance difficile, pleurite, acné, eczéma, et, par dessus tout, un esprit aussi chimérique qu'indiscipliné. Depuis toujours, il a rêvé d'entrer dans les « Grandes Ecoles... ». Plus tard, quand il sera riche, il ira se dorer sur les plages de la Côte d'Azur ! En attendant, il parfait son éducation en lisant tous les volumes de la « Collection Hatier », ou en suivant les cours par correspondance de « l'Ecole Universelle ».

Michel Nermier est un velléitaire qui traîne sa jeunesse comme un boulet. Depuis l'enfance, il n'a jamais eu beaucoup de chance. Il est mal parti. Mais il est persuadé qu'il parviendra à s'en sortir, d'une façon ou d'une autre :

« *La mauvaise pente ? Je la remonterai. Qu'on me donne* « *quelque chose* » *à faire et je deviendrai* « *quelqu'un* »*; car les moyens, je les ai* ».

En attendant, il soigne son acné, poursuit son apprentissage de l'amour avec de ternes partenaires, et travaille comme postier pour « gagner sa croûte ». Le roman n'est que l'histoire de ces pauvres rêves toujours tenus en échec, de ces compromis amèrement acceptés, de ces blessures au jour le jour reçues. Cette nouvelle *Education sentimentale* d'un jeune homme de la classe moyenne, est l'occasion, pour Guy Verdot, de faire défiler sous nos yeux tous les êtres que Michel a connus, de près ou de loin, et que la vie, peu à peu, lui arrache. Une fine odeur de misère émane de ces souvenirs qui n'ont pour eux que la triste ferveur de celui qui les évoque. Cette mélancolie désabusée, cet espoir qui tourne en rond et qui appelle à voix basse, cette amertume, parfois, vindicative, c'est la protestation d'une certaine jeunesse défavorisée, mais qui ne se résigne pas à être *dressée* par la société, en dépit de ses malheurs.

Ecrit dans un style alerte, direct, tout frémissant d'une secrète tendresse pour l'homme, ce roman ne va pas aussi loin, sans doute, que l'auteur le voudrait. Verdot refait ici, après tant d'autres, le procès de la société à travers une expérience, sans avoir, semble-t-il, le courage et la lucidité d'opter pour une solu-

tion qui maintienne l'intégrité de l'homme en face de son existence. On ne sauve pas sa dignité par des expédients. L'anarchisme individualiste n'est qu'une étape préliminaire sur la route de la libération.

On te dressera témoigne, par ailleurs, d'un don d'observation très vif, d'un bon talent d'écrivain dans le dessin des personnages et la conduite du récit. Cela nous fait d'autant plus regretter que Guy Verdot ait cru bon de céder aux facilités d'une certaine mode, et semé son livre de grossièretés inutiles et de vulgarités gênantes. Ces concessions au faux réalisme ne sont pas dans la note générale du narrateur. Il ne sert à rien de forcer sa voix quand on sait bien chanter.

Dans ses meilleurs moments, *On te dressera* m'a rappelé certaines pages de *Jean le Bleu*. Car le livre de Guy Verdot se maintient lui aussi dans les limites d'une autobiographie rêvée. Il m'a semblé que le jeune camarade de jadis me racontait son histoire. Il n'aura manqué à sa voix que le ton d'espoir tonique qu'elle avait alors.

LUC DECAUNES.

●

UNE LECTURE, par **ROLAND CAILLEUX** (*Gallimard*).

Bruno Quentin est dans les affaires, à Paris. Il n'a pas une minute à lui. Il ne s'arrête, parfois, que pour attendre Dora, une actrice jamais vêtue qu'avec deux heures de retard.

Pour une histoire d'assurance-vie, il passe à la radio, en sort avec une tuberculose fibreuse. Repos forcé. Exil dans le Midi. Avant de quitter Paris, il achète les premiers volumes de *A la recherche du Temps Perdu*.

Seul, chez une brave femme, à quelques pas de la Méditerranée, il commence à lire. Cela l'ennuie mais, nous dit l'auteur, il serre les dents, continue et achète la suite.

Il finit par prendre goût à cette lecture. Le souvenir de Dora l'y aide. Dora constitue à ce moment un invisible et tout puissant aimant logé en Bruno et qui fait monter jusqu'à lui les personnages du livre. Car Bruno se compare et compare Dora à eux. Dora prend des ailes. Va-t-elle devenir la nouvelle Albertine ?

Bruno, guéri, regagne Paris et apprend que Dora est devenue la maîtresse de son jeune frère. Cette situation n'empêche pas les deux frères de vivre en amitié. Le jeune couche. Bruno se pose des questions, voit des amis, passe une nuit avec Dora et se sent délivré d'elle.

C'est alors que son apprentissage paraît achevé. Il vivra selon Proust. La nouvelle Albertine se lève, Yvette, une jeune fille apparemment innocente, dont on ne saura rien. Le livre se termine alors que Bruno attend sa première visite.

Proust avait somptueusement logé un rappel du prénom d'Albertine dans celui de Gilberte. Cailleux fait un rappel de même ordre, effacé mais tout de même certain : Yvette, Gilberte, Albertine. Yvette sera la femme que l'on a attendue tout au long du livre. On s'aperçoit, le livre fermé, qu'elle a été là depuis le début.

C'est donc la conclusion seconde du livre : la femme est le sel de la vie véritable — la première, un peu trop voyante et des plus contestables, étant que l'homme peut échapper à lui-même et devenir un autre homme.

« Je sais, je sais, dit Bruno, vers la fin, en parlant du *Temps Perdu,* ce n'est qu'un roman, ce n'est qu'une lecture ».

Cette boutade résume assez bien l'impression que laisse le livre. C'est un roman médité, travaillé, où l'on ne relève aucune négligence.

Qu'un homme se trouve radicalement transformé par la lecture de Proust, l'idée a de la hauteur et de la noblesse. Certains diront qu'elle ne peut toucher que les convertis, qu'elle relève d'un esprit de snobisme (le mot snob revient trop souvent sous la plume de l'auteur pour qu'il n'y ait pas en lui un souci de snobisme ou de contre-snobisme, ce qui est équivalent).

Il est toutefois certain que le mécanisme de cette transformation n'est pas d'une rigueur totale. Bruno achète le *Temps Perdu* au lieu des *Aventures du Saint.* Hasard ? Non, mais déjà tendance fondamentale. La transformation — si transformation il y a — était réalisée, en fait, avant que de commencer sous nos yeux.

Sans doute aussi, la transformation serait plus proche de nous si l'on parlait moins de mille sujets qui n'ont pas grand' chose à voir avec le sujet : théâtre, sculpture, peinture, et si tous les personnages ne nous faisaient le commentaire de Proust.

Il paraît même, à ce dernier propos, y avoir une erreur certaine. Yvette ne devrait pas connaître Proust. Or, elle est allée jusqu'à la fin des Jeunes Filles et, le plus grave, elle ne peut se retenir de nous dire à son tour ce qu'elle en pense.

Un aspect étrange du livre réside dans les imitations que fait Cailleux. Au début, il s'agit des Américains. Ensuite, viennent des pages de Proust. Plus loin, on est un peu inquiet de retrouver l'écho de Flaubert, et pas du meilleur Flaubert, de celui qui fait parler Pellerin sur l'art dans l'*Education Sentimentale.* Il faut bien préciser que ces imitations sont voulues, sont d'ordre technique.

Un problème se trouve ainsi posé. Que gagne l'œuvre à de tels exercices de style, où l'on voit trop l'auteur jouer au plus fort et au plus fin ?

Ces légères restrictions, ou plutôt ces questions posées, on se doit d'affirmer que *Une Lecture* est un très bon livre.

PIERRE DELISLE.

●

CE LIEU DESHERITE, par ANDRÉ DHOTEL (*N.R.F.*).

J'avais commencé cette note en résumant l'histoire racontée par Iannis Klonaridès. Puis, je me suis aperçu qu'il fallait la dire tout au long, que ce livre bref était comme un bloc à prendre en son entier. Non que l'histoire soit tellement singulière. Elle se rapporte à un jeune Grec aux prises avec les dieux obscurs, qui le mènent, après une déception amoureuse et un fratricide involontaire, à travers la solitude, le travail sans joie, le contact bourru et mystérieux des hommes, vers une vie paisible de marchand de faïences, père de famille. On devine alors que, selon la règle générale, Iannis n'aura eu son bout de rôle dans le destin humain que pendant sa jeunesse, avant de compter seulement dans la figuration.

Les personnages de ce livre s'expliquent peu. L'auteur, quant à lui, n'ajoute guère. Le roman devient ainsi objet. Il prend dans la mémoire une existence quasi-matérielle pareille à celle que peut y trouver un film, et d'assez belles descriptions de paysages grecs aident à la comparaison. Cette technique n'est plus originale, mais André Dhotel me paraît en tirer le meilleur parti. Nulle sécheresse, aucun souci de faire « linéaire ». Ses héros sont simplement vus de l'extérieur, comme nous pouvons voir les autres hommes, et Iannis est intéressant par ce qu'il fait plus que par ce qu'il est.

Nulle intention évidente non plus. Le lecteur reste libre d'imaginer ce qu'il veut du monde et du sens de la présence humaine sur la terre. Toutefois le compte rendu est solide, sans pénombre. L'art n'est que dans la beauté, la sobriété de l'écriture. Il faut me répéter et dire que ce roman a comme la matérialité, la densité d'une pierre. Mais finalement, il suggère de penser que les pierres sont plus angoissantes que les statues, et pareille proposition, en relevant de l'âpre génie de notre époque, suffit à justifier le livre qu'elle pourrait conclure.

RENÉ MÉNARD.

●

LA RUE PROFONDE, par PAUL GADENNE (*Gallimard*).

Paul Gadenne, qui nous avait habitués à de longs romans minutieux, nous donne aujourd'hui un ouvrage très court : *La Rue Profonde.* A la fois dense et dépouillé, il atteint un degré de perfection qui fait de lui, en ces temps de techniques incertaines, un objet aussi insolite que ce caillou dont il est question au début du livre : ce caillou léger, minuscule et poli qui contient « la solitude des plages, la mer grise », et « dont la matière affinée, fatiguée par le travail, a produit ce résultat incroyable, la pureté ».

Certains lecteurs prévenus ou trop pressés trouveront peut-être gratuit ce mince volume, dont la pudeur se cache sous une sorte d'auto-ironie à peine perceptible. Mais, qu'on ne s'y trompe pas : avec son air d'échapper aux modes littéraires de notre après-guerre, il recèle l'essentiel des problèmes artistiques dont on discute si fort un peu partout.

Son héros, — qui reste anonyme, comme restent anonymes l'Amie disparue et la Jeune Fille qui n'est pas une jeune fille — son héros est poète. Il a senti qu'un poème montait en lui, et il est venu s'installer seul dans une misérable chambre sous les toits. Et nous assistons à ses doutes, à ses souffrances, et à son échec. Car, à côté des cheminements de la vie dans l'œuvre, il y a l'irruption de l'imprévisible qui n'est pas mûr pour la transmutation. A côté des rues grouillantes, des souvenirs doux-amers qui montent implacablement comme chaque soir l'ombre sur la maison d'en face, à côté du désir insensé de trouver une forme parfaite pour l'œuvre commencée, il y a la Jeune Fille Mystérieuse et pitoyable, elle a senti que cet homme pouvait lui apporter ce qui manque à sa vie misérable, ce qu'elle est incapable de nommer, et qui est la Beauté.

Car le poète est bien celui qui est « chargé de nommer les choses, et d'en tirer ce son unique pour quoi chacune d'elles est faite ». Il est bien celui qui, au prix des pires tourments, communique aux hommes et leur fait partager l'émotion que ces choses lui ont donnée.

Et comment les fanatiques de l'engagement, ne voient-ils pas le danger qui guette l'art d'écrire, comment ne sentent-ils pas que les lecteurs — de toutes classes — risquent d'être douloureusement frustrés. Car le mal n'est pas que certaines œuvres ne s'adressent qu'aux « happy few », mais bien que les « happy » lecteurs ne soient pas le grand nombre. Il semble que l'émotion esthétique et le beau langage soient menacés d'interdit. Mais oublie-t-on qu'à côté des usines et des ateliers il y a les fleurs, les étoiles et l'arc-en-ciel ? Oublie-t-on que dans toutes les fermes de France, on trouve un jardin qui ne produit pourtant que de la beauté ? Oublie-t-on que l'artiste est, avant tout, celui qui, faisant sienne la vie, s'efforce de la restituer dans sa plénitude, sous une forme qui soit digne de cette plénitude, et qu'à ce titre, il est aussi nécessaire au bonheur des hommes que tous les travailleurs du monde ?

SIMONE JOUGLAS.

LA QUEUE A LA PEGRE, par EMILE DANOËN (*Julliard*).

Dans ses premiers romans, Emile Danoën mêlait à la réalité la plus amère, de forts courants de lyrisme qui éclairaient certains personnages : folles, mendiants, enfants. Dans ce livre vigoureux, il opte pour un réalisme sans complaisance. Tant pis pour les âmes pudiques, on ne s'attaque pas aux truands avec des fleurs de rhétorique plein son stylo ! On sait bien, d'ailleurs, que les orgies païennes éclatent d'innocence et que c'est le puritanisme, ses feuilles de vigne et ses subconscients chargés d'images lubriques qui sont source de toute impureté. Alors, ouvrons le rideau sur les mauvais garçons et les mauvaises filles des bars de Port-de-Brume qui, sans hypocrisie et sans fausse pudeur, jouent leur jeu avec les cartes que la société a bien voulu leur donner. Ils trichent souvent, mais pas tellement plus que les autres. Et, parfois aussi, ils se laissent prendre à quelque sentiment puissant : amour, goût du sport, comme les autres. Et ils vivent. Ce qui est une supériorité sur tant de personnages de romans contemporains qui, en proie au mal métaphysique, s'immobilisent à des carrefours et voient la vie couler entre leurs doigts sans pouvoir en retenir une goutte. La pègre de Port-de-Brume elle, n'a pas atteint ces hauts sommets. Elle s'en tient aux joies faciles, à l'amour vite donné, vite pris, à l'argent gagné sans scrupules. Comme tout groupe social, la pègre comprend plusieurs catégories : les faibles, les « durs », les indifférents et, aussi, les déclassés, bourgeois et intellectuels amateurs de « double vie ». Si limitée que soit notre connaissance des bas-fonds, nous sentons bien que le dialogue et l'atmosphère de ce roman ont l'accent de la vie-même. Le drame se noue entre Craddock et Janine, malléables et faibles, enfants de bonne souche populaire, et Fanta et Lucie, les « affranchis » triomphants qui deviennent vite leurs dieux, jeunes dieux débordants d'une séduction sensuelle et d'une générosité que ne possèdent pas les âmes timides et encore moins les farouches puritains comme Laurent, le frère de Janine. Janine, séduite par Lucie, puis par Fanta, son ascension du monde des bars aux boîtes de nuit luxueuses, tout cela est savamment conté. Lucie et Fanta ne sont pas des personnages à la Laclos. Ils ne sont pas pervers. Ils aiment l'amour, la vie, même si la vie c'est le vol, la jouissance paresseuse et veule. Tant pis si Fanta est finalement assassiné par Laurent. Ce sont les risques du métier. Craddock, qui est amoureux de Lucie et admire Fanta, toujours à la remorque de quelqu'un, est là par hasard, par lâcheté, et c'est aussi par hasard qu'il finit par faire une brillante carrière dans le marché noir après avoir tenté sans conviction de se « régénérer ». Le personnage le plus intéressant est certainement Lucie. Elle mène le jeu avec une intelligence allègre, une impudeur tranquille, une totale absence d'égoïsme et d'arrière-pensée, vraie « donneuse de joie » sans passion, mais sans petitesse. L'auteur est à l'aise dans les scènes de violence (la rixe), dans les passages érotiques débordants d'une sensualité qui, parce qu'elle n'est pas contaminée par l'intelligence est saine et vivante, mais il sait aussi parler avec une perspicacité attendrie d'un premier amour, des chagrins de jeune fille et des espoirs d'un petit marchand de fleurs un jour de printemps.

FRANCINE BÉRIS.

REINE IZA AMOUREUSE, par FRANÇOIS BONJEAN (*Milieu du Monde*).

Dans le dernier roman de François Bonjean, deux thèmes s'entrecroisent, se déroulent en contrepoint : celui de la Tradition et celui de l'Amour. Thèmes qui se complètent et se rejoignent, la connaissance s'avérant inséparable de l'Amour, et l'Amour, depuis le plus sensuel jusqu'au plus épuré, étant aussi moyen de connaissance.

M. de Bracoran vit au Maroc ; il est le petit-fils d'un orientaliste fameux qui s'était fait musulman au siècle dernier, tant par conviction que pour la facilité de ses voyages. Il vit, il pense, il étudie les religions et les hommes. Il s'est pénétré en Orient des grands textes hindous ; et la confrontation des traditions les éclaire pour lui, les unes par les autres, lui fait sentir leur unité profonde. Ses amis sont des intellectuels musulmans dont la science juridique n'a pas étouffé la curiosité d'esprit, des Européens qui se sont convertis à l'Islam pour suivre la voie initiatique des çoufis, d'autres, qui suivent avec ardeur la voie des sens à la quête enthousiaste des beaux corps.

Il rencontre une jeune veuve recherchée en mariage par un caïd dont elle ne veut pas. Il se lance dans la difficile aventure de la libérer malgré tous les obstacles. Il l'enlève, la conduit à Tanger, où elle se met sous la protection d'une vieille dame, qui n'est autre que son ancienne co-épouse, pleine de sagesse, de noblesse et de finesse, dont le portrait est une des réussites du livre. Cette fois encore, Iza est demandée en mariage par un homme à la belle barbe et à la tête vide. Bracoran la ramène à Fès ; finalement, devant témoins, il prononce la *chahada,* « s'ennoblit de l'Islam » et obtient Iza du père de celle-ci.

Cette conversion n'est pas, pour le héros, un simple expédient matrimonial, ni pour le romancier un dénouement facile ; mais, si nous comprenons bien, l'aboutissement des jeux de l'amour et de la connaissance. Non pas le reniement d'aucune autre foi, mais la conclusion, en des circonstances données, d'un sentiment profond de la religion éprouvée plutôt comme une sagesse que comme un drame. Allahou akbar. Tout aboutit à la constatation de la Grandeur sans mesure.

Bracoran sait que les symboles enchanteurs pour les enfants recouvrent une vérité valable pour les adultes.

C'est tout cela sans doute qui permet à l'auteur d'aller au fond des choses, et de les dominer par ailleurs ; ce qui donne à ses récits et à ses tableaux l'unité et le rythme de la vie. Poésie et pensée elles aussi sont corrélatives. C'est ce qui a permis à Bonjean d'aller si loin dans la compréhension et la description de l'Afrique musulmane, dont il est, de loin, le

meilleur romancier (1). S'il est un pays où Tradition et Poésie se compénètrent, c'est bien l'Afrique du Nord (celle de Reine Iza et de la Fille de la Nuit ; pas celle de Pépète le Bien-Aimé). Deux « slogans » reviennent souvent sous la plume de Bonjean : l'opposition de la « tradition vivante » à la « tradition pourrie », l'expression de « continent de la passion » appliquée à l'Afrique blanche. Les habitants de celle-ci sont sans beaucoup de défense contre les traits de la beauté et les brûlures du désir ; mais il y a quelque chose qu'on ne saurait arracher de leur cœur : la poésie. Et la poésie est pour eux ce qu'elle doit être essentiellement : une création, un registre de vie ; comme elle est pour leurs mystiques l'écho d'une Parole primordiale, principe même de l'Existence et l'un des moyens les plus efficaces de « réalisation ».

Inséparable des descriptions savoureuses comme des analyses psychologiques et des discussions d'idées qui s'ordonnent dans *Reine Iza,* selon un rythme savant, la poésie imprègne tout le livre. De courts poèmes s'émaillent, scandent ses moments essentiels ; et ce n'est pas une des moindres réussites de Bonjean qu'il est difficile de distinguer ceux qui sont traduits et ceux qui sont inventés ; non pas tant imités qu'improvisés, comme ils doivent, en réalité, jaillir de ce que les Arabes appellent l'harmonisation de la langue et du cœur.

« Quand tes mépris auront achevé de consumer mon cœur, je sais que tu m'appelleras, et ta voix fera jaillir une étincelle de la cendre ! — O bonheur, qui l'eut pensé ? Plus cruel que le malheur ! Sahara de feu qui m'a bue. Où j'erre égarée ! L'eau miroite. Ce n'est, je le sais, qu'un mirage. Mais ma soif augmente. Epoux de la nuit, le silence est semblable à celui des anges, qui s'enseignent l'incompréhensible sans qu'on voie remuer leurs lèvres ».

ÉMILE DERMENGHEM.

---

(1) Dans le genre didactique et pittoresque, le petit livre de Bonjean, récemment édité par l'Office Marocain du Tourisme, sous le titre : « *L'Ame Marocaine* », parfaite réussite, résume une longue et savoureuse expérience et la transmet en faisant sentir le sens profond des croyances et des rites avec toutes leurs résonances et tous leurs harmoniques.

ESSAIS ET VARIETES

LES GRANDS COURANTS DE LA PENSEE MATHEMATIQUE, présentés par F. LE LIONNAIS (*Cahiers du Sud. Collection l'Humanisme Scientifique de Demain*).

Le paysage change continuellement en pays de montagnes; le sentier s'élève en tournant, et tel sommet voisin d'aiguille devient plateau, pour se confondre ensuite avec un autre massif quitte à retrouver, quelques heures plus tard, une individualité nouvelle aux yeux du voyageur. Il n'en est pas autrement en mathématique, science aux acquisitions de laquelle l'opinion commune prête une immutabilité qu'elle oppose aux résultats toujours révocables de la Physique. En réalité, non seulement tel chapitre indépendant devient un simple corollaire, telle perspective perd tout attrait (qu'on pense à la place qu'eussent tenue, il y a trois quarts de siècle, dans un Recueil tel que celui présenté par M. Le Lionnais, la géométrie différentielle ou les fonctions spéciales, qu'on n'aperçoit seulement pas du Mont Bourbaki) : bien plus, la validité d'une démonstration (que le non mathématicien croit irréfutable) est fonction d'une métamathématique qui évolue, et le lecteur trouvera dans tels Ouvrages contemporains les jugements les plus sévères sur ce que Cauchy ou Fourier « ont cru être des démonstrations ».

En effet, si la conviction, en mathématique, repose toujours, en dernière analyse, sur une intuition, un très gros effort a été fait au cours du dernier demi-siècle pour repousser au plus loin le recours à l'intuition. Cette espèce de catharsis ne peut transformer la nature du jugement mathématique, et le « réduit » dont parle M.-A. Weil dans son admirable article sur « l'Avenir des mathématiques » n'est peut-être pas (en droit sinon en fait) aussi inexpugnable qu'il le dit. Mais la haute valeur spirituelle du dépouillement qu'elle a nécessité ne saurait faire de doute. « Une civilisation sans mathématiques nous semble inconcevable » (A. Weil) : telle sera sans doute la leçon que le lecteur averti emportera de cet ensemble d'aperçus, tous intéressants et quelques-uns remarquables, qui font, à des degrés divers, ressortir le rôle philosophique primordial de la pensée mathématique.

Mais il y a dans l'épithète « averti » une pierre d'achoppement que M. Le Lionnais n'a pu éviter, et dont on se demande si elle est évitable : quelques articles du recueil sont à la portée de tout « honnête homme »; mais d'autres présupposent des connaissances « techniques » que l'on trouvera chez bien peu de licenciés en mathématiques. On ne peut connaître Dieu si l'on n'est géomètre, disait déjà Platon. Un enseignement mathématique est-il concevable qui ouvrirait, à qui veut méditer, les grandes perspectives, sans lui mettre préalablement en mains le « métier » du mathématicien ?

D'ailleurs, dans un livre tel que celui-ci, les grandes lignes de courant auraient peut-être gagné à être plus fortement marquées dans les introductions. Le non-spécialiste aura-t-il bien

senti le caractère dramatique du dialogue entre M. Borel et M. Bourbaki, ou bien, écrivant sur des sujets différents, ces deux auteurs ne lui sembleront-ils pas jouer aux propos interrompus ?

Une dernière remarque. M. A. Weil écrit : « L'étude de la nature, autrefois l'une des principales sources de grands problèmes mathématiques, semble, dans les dernières années, nous avoir emprunté beaucoup plus qu'elle ne nous a rendu ». Ne voit-il pas qu'il s'agit là d'un des « risques de famine » qu'il signale lui-même à la garnison du réduit inexpugnable du formalisme ? Pendant longtemps, le mathématicien a cherché à créer des êtres mathématiques permettant de construire un monde qui sous-tende le monde réel. Il en restait, même pour qui ne se préoccupait plus de ce dernier, une croyance implicite dans la réalité d'êtres mathématiques, qu'il s'agissait de découvrir les plus riches possibles, en retouchant définitions et algorithmes en fonction des résultats acquis. La connaissance d'un être mathématique était ainsi apparentée, il est vrai, à celle (imparfaite mais perfectible) que l'on peut avoir d'un être physique. Dans le jeu formaliste, au contraire, où l'on n'opère que sur des opérateurs, toute retouche après coup est proprement insensée, comme si l'on trichait dans une réussite ; et s'il est loisible à qui veut d'appliquer les résultats à des êtres mathématiques, ce souci n'est plus celui du mathématicien. Or, il n'y a que peu de probabilité pour que le physicien, dont la culture mathématique retarde d'un demi-siècle, propose de lui-même une partie qui se révèle intéressante : celles qui l'ont été autrefois, ce sont des mathématiciens tels qu'Euler, Gauss, Fourier ou Poisson, qui sont allés eux-mêmes en choisir les données.

THÉODORE VOGEL.

●

LES MACHIAVELIENS, par JAMES BURNHAM (*Calmann-Lévy*).

De M. Burnham nous connaissions déjà l'*Ere des Organisateurs* et *Pour la domination mondiale* : deux ouvrages traduits il y a deux ans environ. Je viens de les relire. Du premier de ces deux livres, essai sur la montée au pouvoir d'une classe de « Managers », au demeurant bien mal définie, il ne reste à peu près rien de valable. Cela pouvait faire illusion au temps de la reconversion en Amérique et de la pénurie dirigée en Europe, mais maintenant la lecture quotidienne des dépêches « Comtelburo-Reuter » sur le marché des matières premières et sur les indices de production démolit complètement les prétentions d'une néo-technocratie.

Dans « *Pour la domination mondiale* », l'auteur préconisait la dictature politique et économique des U. S. A. sur le monde comme seul moyen d'unification. Il ne tentait pas de la fonder en droit, car toute sa théorie reposait sur un postulat : la possession de la bombe atomique et la supériorité du bombardement stratégique. Or, voici que le major-général Fuller, critique militaire anglais, vient de publier « La folie du bombardement stratégique », ouvrage dans lequel est démontré que ces fameux bombardements n'ont eu aucune influence sur l'issue de la guerre en Europe. En effet, il est maintenant acquis que la production

de guerre allemande n'a cessé de croître jusqu'en octobre 1944. Cette thèse est d'ailleurs commentée et admise par un critique militaire américain, M. Nickerson. Les bases fragiles du second ouvrage de Burnham sont en train de s'effondrer.

Que nous apporte « *Les Machiavéliens* » ? M. Burnham est le Peter Cheney de la littérature politique. Bien qu'évoluant sur des plans très différents, ces deux écrivains ont des concepts de base curieusement homomorphes. Les héros de Peter Cheney sont des durs, des cyniques, de petits machiavels combinant entre les suspects des rapports compliqués, agissant souvent en marge de la légalité. Les idées de M. Burnham, moutures de nietzschéisme au niveau de l'intellect des lecteurs du « Digest » s'expriment en formules dures, cyniques, machiavéliques et peu soucieuses du droit. Dans « *Les Machiavéliens* » qu'il sous-titre « Défenseurs de la Liberté », M. Burnham prend cependant le soin de se couvrir de cautions : Mosca, Georges Sorel, Robert Michels et Vilfredo Pareto. Cautions valables ? On peut en douter.

Qu'est-ce qu'un Machiavélien ? Qu'est-ce que la liberté ?

Selon Burnham, s'appuyant sur une interprétation de l'auteur du « *Prince* », le machiavélien est l'homme politique qui, aspirant à gouverner la société, sait allier la force à la fourberie. Toute la science au pouvoir tient dans cette formule. Le droit fil de la coutume, la législation, les idées (influence des sages sur la conduite humaine), la religion, l'évolution de la technique et des modes de production, ne comptent pour rien dans l'histoire de l'humanité. Il en résulte une conception étriquée de l'histoire, une conception si pauvre qu'un Rosenberg, par exemple, n'aurait pu la faire sienne, lui qui cherchait des causes et des justifications à une prétention de supériorité raciale dans les domaines les plus divers de l'activité humaine.

Qu'est-ce que la liberté ? Burnham ne s'expliquant point ouvertement, on en est réduit à inférer d'après quelques contes que la liberté, selon lui, se borne pour « le commun », c'est-à-dire pour ceux qui n'aspirent pas à s'agréger aux groupes dirigeants, à vivre en paix, dans l'ordre, et même dans l'injustice préférable au désordre, en se bornant aux occupations de métier et de reproduction. Ce nietzschéisme primaire s'oppose à cette pensée de Protagoras, si souvent reprise, que l'homme est la mesure de toutes choses. Il s'exprime en un mépris profond et bien affirmé de l'homme. Celui qui méprise n'est-il pas lui-même méprisable ? Entendons-nous, un mépris affectif, résultant de causes émotionnelles peut être légitime. Un mépris intellectuel au contraire, tel celui de Burnham est une pure démence sociale. Ce mépris s'oppose en particulier comme un bloc stérile et blasphématoire à tout l'enseignement chrétien. Il est plus profondément antireligieux que le sont les simagrées des Sans-Dieu.

Par ailleurs, prétendre que la méthode de Machiavel (adaptée par Burnham) est une méthode scientifique, c'est dire qu'il n'y a en politique que l'ultima ratio : la guerre. C'est refuser tout compromis, tout fondement rationnel au droit, toute valeur au contrat.

Burnham nous présente ses cautions : *Mosca*, un écrivain italien (mort il y a quelques années) qui propose une théorie de la classe dirigeante, théorie qui est l'antithèse des idées de de Tocqueville sur le développement de la démocratie en Amé-

rique. Théorie qui, au surplus, ne correspond pas aux faits, notamment au développement du travaillisme en Angleterre et dans certains dominions (Australie et Nouvelle-Zélande). *Mosca,* qui repousse toute théorie monistique de l'histoire, butte sur le fait de la pluralité des groupes dirigeants au sein d'une société, fait qui enlève toute valeur à sa doctrine. Burnham s'appuie sur *Michels,* écrivain allemand qui publia en 1911 un ouvrage (non traduit en français) sur la nature et le fonctionnement des partis politiques, sur les écrits de *Vilfredo Pareto* que personne ne prend plus au sérieux aujourd'hui et enfin sur *Georges Sorel.* Des œuvres de celui-ci, Burnham extrait des vues trop fragmentaires pour être valables, pour traduire les conceptions générales de Sorel. Burnham l'a mal lu. Tous les écrits de Sorel étaient des écrits de circonstances et, pour être saisis dans leur signification profonde, ils doivent être placés sur leur éclairage historique et dans le prolongement des auteurs que Sorel a commentés. Les « Réflexions sur la violence » ne sont pas l'essentiel, loin de là, de la pensée sorélienne. Celle-ci est beaucoup plus complexe. C'est l'ensemble d'études réunies en un volume sous le titre « Matériaux pour une théorie du prolétariat », qui me paraît résumer le mieux la pensée de G. Sorel. Il faut y joindre « La ruine du monde antique » et surtout son admirable avant-propos à « L'introduction à l'économie moderne ». Sorel est aux antipodes de Machiavel. Bergsonien en partie parce que pragmatiste, il y a toujours chez Sorel un substratum platonicien qu'il n'est cependant pas difficile de mettre à jour. Son mode d'expression sarcastique plus qu'ironique peut tromper un lecteur superficiel. Il est légitime de croire qu'une traduction rend imparfaitement le ton inimitable de Georges Sorel. De toute façon, sa caution n'est pas compatible avec les thèses de Burnham.

« *Les Machiavéliens* » sont un pamphlet, pamphlet doctoral si l'on veut, contre les régimes politiques totalitaires. Mais si on le prenait au sérieux sa portée serait plus longue ; c'est tout l'humanisme chrétien qui en serait victime.

A. BLANC-DUFOUR.

●

LES MASQUES, par GEORGES BURAUD (*Ed. du Seuil*).

De toute évidence, le masque est une chose intrigante, et pourtant il n'avait à ce jour tenté la curiosité de personne. Le mérite en revient à Georges Buraud. Du même coup, le sujet est épuisé, au delà même, car l'auteur, qui est intelligent et scrupuleux, finit, par pure virtuosité, par voir des masques partout : les paysages, par exemple, sont pour lui les masques de la nature. Bien sûr, les spécialistes ont de grandes tentations... Mais il faut reconnaître que, sur un sujet en apparence limité, M. Buraud a fait un livre prodigieusement intéressant. Il a raison, après leur avoir consacré un chapitre, de ne pas rechercher dans les masques égyptien, grec ou asiatique, le véritable caractère du masque. Sa recherche se porte sur les masques des noirs d'Afrique et d'Océanie. Pour eux, le masque est une réalité complète, il condense les énergies subconscientes de l'organisme et fait participer son porteur aux

puissances créatrices du monde. Avec le masque, la vie est plus riche et plus variée. On se transfigure, on devient un autre personnage. « Je suis un autre », c'est aussi ce qui préoccupait Rimbaud. Mais le primitif qui ne sait pas dissimuler ses sentiments et faire mentir les traits de son visage, se sert du masque. Il est un autre, plus énergique, plus fort, relié aux forces magiques élémentaires. Il agit, par envoûtement et par possession, selon l'instinct. Ainsi, pour Georges Buraud, le masque est l'expression plastique immédiate de l'instinct. Et il remarque que, comme le civilisé vit moins selon l'instinct que le primitif, il n'a pas besoin de se masquer. Son visage est masque, et lui sert à dissimuler ses sentiments.

Les meilleures pages du livre sont celles sur la symbolique du masque, où M. Buraud analyse le système ornemental océanien, d'aspct à la fois métaphysique, décoratif et magique, traversé de toutes les ondes de la nature. Mais on y trouvera partout l'aliment le plus excitant pour l'esprit.

P. G.

●

I. LE JOURNAL INTIME D'OBERMAN — II et III. OBERMAN, LETTRES PUBLIEES par M. SENANCOUR, par ANDRÉ MONGLOND (*Arthaud*).

Oberman est le parfait modèle de la littérature non engagée, ce qui ne veut pas dire non efficace. Comme la *Chartreuse* aux « happy few », le roman de Sénancour est dédié aux « adeptes », « à quelques personnes éparses dans l'Europe ». Assuré de ne pas trouver d'écho chez les « âmes positives et guerrières », il s'insinuait chez ceux-là qui avaient peine à respirer sous un « gouvernement qui ne laisse rien au hasard et qui fixe l'avenir », chez ceux pour qui la vie était autre chose, comme disait Sainte-Beuve, que « s'enivrer de trompettes et d'éclairs, conquérir nations et femmes, briller, bruire, verser son sang dans les mêlées, mais aussi semer son esprit par les chemins et n'avoir plus une pensée à trente-six ans ».

Oberman parut en 1804, passa inaperçu, fut pendant trente ans l'objet d'un culte secret. Nodier, Stappfer, Ballanche l'aiment. Ampère l'emporte en Suisse, Bastide dans la forêt de Fontainebleau ; ils divisent l'humanité en deux classes : ceux qui sont dignes de communier en *Oberman*, et les autres, dont Victor Cousin. Balzac l'admire ; Lousteau le fait lire à Lucien de Rubempré.

Il y a encore quelques esprits pour qui *Oberman* compte, à côté de Rousseau et de Nerval. Ils n'en parlent qu'avec discréation, pour ne pas profaner ce qui ne s'accommode pas des hauts-parleurs de la littérature courante. Ils doivent une gratitude marquée à André Monglond et à son éditeur Arthaud pour avoir, à une époque aussi difficile, réalisé le tour de force d'une présentation admirable du texte et de tout un volume de gloses nuancées.



ÉMILE DERMENGHEM.

CAHIERS DU SUD

Directeur-Fondateur : JEAN BALLARD

●

Comité de Rédaction

LÉON-GABRIEL GROS, *Rédacteur en chef*

JEAN TORTEL, TOURSKY, A. BLANC-DUFOUR, PIERRE GUERRE

Secrétaire de rédaction : JEAN LARTIGUE

●

Correspondants

JOË BOUSQUET (Carcassonne), E. DERMENGHEM (Alger)

FÉLIX GATTEGNO (Buenos-Ayres)

●

ADMINISTRATION-RÉDACTION

10, Cours du Vieux-Port, MARSEILLE.

Tél. : DR. 53-62 ● C. C. P. Marseille 137-45

Publicité littéraire

Néo Publicité, 71, Rue des Saints-Pères, 71 — Paris (VIe)

Dépôt et distribution à Paris :

28, rue du Four (6e)

ABONNEMENTS

France et Colonies ...... **Un an (6 nos) 750 frs**

Le numéro, 140 francs

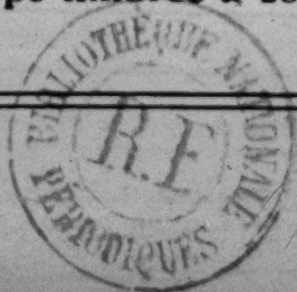
Etranger .... **Un an (6 nos) 975 frs**

Le numéro, 175 francs

Le Directeur reçoit le Mercredi, de 18 à 20 heures

●

La revue ne renvoie les manuscrits non insérés que si l'auteur y joint une enveloppe timbrée à son adresse



CRITIQUE

REVUE GENERALE DES PUBLICATIONS
FRANÇAISES ET ETRANGERES

Directeur : **Georges Bataille**

SOMMAIRE NUMERO 34 : MARS 1949

NOTES

•

Un condensé

de la production imprimée du monde entier

CALMANN-LEVY, Editeurs - 3, rue Auber - PARIS (IX[e])

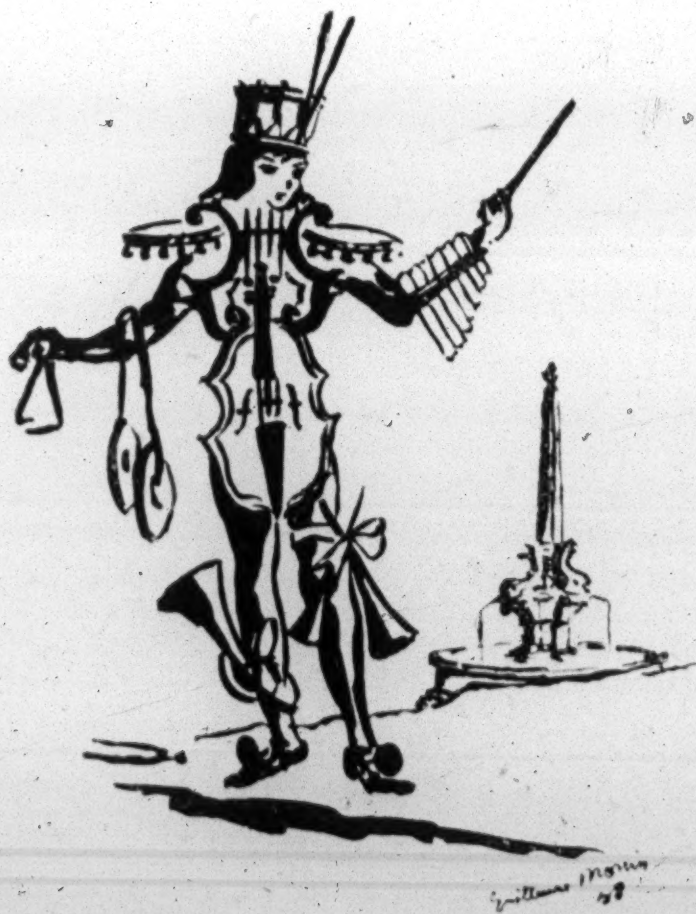
Téléphone : OPEra 08-02

LE DEUXIÈME FESTIVAL
INTERNATIONAL
DE MUSIQUE D'AIX

Du 16 au 31 juillet prochain, le deuxième festival d'Aix permettra d'applaudir une pléiade internationale d'exécutants, français, italiens, suisses, autrichiens, allemands, espagnols ; l'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris, l'orchestre de chambre de Lausanne, l'orchestre du Sudwestfunk de Baden-Baden ; les chefs d'orchestre Hans Rosbaud, Ernest Bour et Victor Desarzens ; les solistes Robert Casadesus, Marguerite Long, Andrès Segovia, Nuovo Quartetto Italiano, Trio Pasquier, Quatuor Calvet, P. Barbizet, Jeanne Isnard, Maurice Gendron, J.-P. Rampal. Cinq représentations du « Don Juan » de Mozart, dans la cour de l'archevêché transformée par le décorateur A.-M. Cassandre en un véritable théâtre avec balcon ; décors et costumes de Cassandre ; orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire et chœurs sous la direction de Hans Rosbaud ; interprété par Clara Ebers, de l'opéra de Hambourg, Emmy Loose, de l'opéra de Vienne, Suzanne Danco, Emilio Renzi, Renato Capecchi, Raphaël Arie, M. Cortis, E. Goda, de la Scala de Milan. La première de ce *Don Juan* aura lieu le 18 juillet, en tenue de soirée et sera suivie d'une fête de nuit. Les autres représentations, les 20, 24, 27 et 30 juillet.

Dates et résumés des programmes des divers concerts : 16 juillet : concert Mozart, par l'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (concerto en *ut mineur*, symphonie en *ré majeur*). 17 juillet : matinée, récital Robert Casadesus (Rameau, Scarlatti, Mozart, Debussy) ; soirée (à la Cathédrale) concert par l'Orchestre de Chambre de Lausanne (offrande musicale et 5e concerto brandebourgeois de Bach, deux leçons de ténèbres de Couperin, trauermusik de Mozart). 19 juillet : matinée, concert Mozart (quatuor en *do majeur*, concerto pour deux pianos, divertimento) ; soirée, concert par l'Orchestre de Chambre de Lausanne (Rameau, Vivaldi, 3e concerto brandebourgeois de Bach et concerto pour clavecin de M. de Falla). 21 juillet : matinée, concert de musique de

chambre italienne (Vivaldi, Boccherini, Malipiero, Verdi); soirée, concert par l'orchestre de Sudwestfunk (symphonie en *ut,* de Haydn, concerto pour violoncelle de Boccherini, Pulcinella de Strawinsky et Amphion d'Honegger). 22 juillet (soirée) ,orchestre du Sudwestfunk (concerto de Ravel, avec Marguerite Long et 1[re] audition de la Rapsodie écrite pour le Festival, par J. Rivier). 23 juillet : matinée, concert de musique de chambre Mozart; soirée, concert champêtre à la Mignarde (Boieldieu, suite de l'*Arlésienne,* de Bizet, E. Chabrier et Johann Strauss). 24 juillet, à la messe de midi de la Cathédrale, Couperin et diverses pièces de Campra récemment découvertes en manuscrit par H.-L. Sarlit. 25 juillet : matinée, musique de chambre (quatuor de Haydn, quatuor de Sauguet en 1[re] audition, quintette de Schubert); soirée, concert par l'orchestre du Sudwestfunk (Berlioz, M. de Falla, Busoni, Debussy, Respighi). 26 juillet, concert par le même orchestre (Monteverdi, Gabrielli, Haendel et la Suite provençale de Darius Milhaud). 28 juillet, soirée, Concert-Sérénade Mozart, par l'orchestre des Concerts du Conservatoire. 29 juillet, en soirée, récital de guitare Andrès Segovia. 30 juillet, matinée, concert de musique de Chambre (Debussy, Fauré, Poulenc, Jacques Ibert). 31 juillet, matinée, en la Cathédrale, la Messe du Couronnement, de Mozart, et en soirée, concert Mozart, par la Société des Concerts du Conservatoire (dont le concerto pour violon en *sol majeur* et la Symphonie de Linz, en *ut majeur*).




J. TONELLI
CNP
COMPAGNIE DE NAVIGATION
PAQUET
"LA LIGNE DU MAROC ET DU SÉNÉGAL"
PAR MARSEILLE

JEAN CAMP PARLE DU MEXIQUE

Invité par les *Cahiers du Sud* et l'U. N. I., Jean Camp est venu à Marseille dérouler devant un public curieux et charmé, le film de ses impressions mexicaines. On sait que l'écrivain, un des mieux informés de la littérature hispanique, traducteur de Quevedo, de Lorca, a passé en qualité d'attaché culturel à Mexico un long temps employé à d'utiles contacts avec l'élite intellectuelle.

Les images qu'il a rapportées de ce pays encore un peu fabuleux n'étaient pas toutes celles qu'attend un lecteur assidu des « Belles Images ». Le Mexique n'est plus seulement la contrée d'élection des romanciers, de Gustave Aymard à Gabriel Ferry ; c'est une terre « fertile en miracles » de toutes sortes, où les volcans naissent en une nuit, où sourd le pétrole aux pentes schisteuses, où l'argent naît à même le sol. Il est une plate-forme d'expériences sociales où se prépare un étonnant mélange de races. Des villes énormes s'y développent ; des exploitations puissantes, dont quelques-unes aux mains de ces « Barcelonnette » qui ont colonisé Mexico et Vera-Cruz, sont une source constante de richesse et la providence du fisc. La politique y jouait naguère encore des scénarii fantaisistes, mais le pouvoir central se stabilise et le niveau des esprits s'élève. Les efforts des éducateurs populaires témoignent en cela d'une ferveur touchante.

Jean Camp parla d'abondance, avec une extraordinaire sûreté de pensée et d'élocution. Conférencier-né, on peut se demander pourquoi les pouvoirs publics n'utilisent pas davantage ses dons exceptionnels pour la propagande de notre pays.

L'ABBE MOREL PARLE DE PICASSO ET DE ROUAULT

L'Abbé Morel est une figure, c'est aussi un grand cœur. Il fait aimer ce qu'il aime. Et surtout il a la force des vrais propagateurs de la Foi : il convainc.

Tout récemment, devant une salle comble et subjuguée, il a fait un exposé très riche sur les directions de la peinture moderne, ses raisons d'être, à travers deux peintres différents, Picasso et Rouault.

Il a établi, dans un préambule fouillé, d'abord les grandes lignes de l'évolution en esthétique, ensuite la généalogie de ces peintres. Il a montré, par un parallèle judicieux, que les lois de l'esprit se retrouvent dans l'engendrement des formes, cela dans le domaine dramatique comme dans le domaine pictural. L'évolution se fait dans le sens du symbole à l'objet, du signe à la chose signifiée, de l'abstrait au concret. La cérémonie rituelle fait graduellement place aux jeux du cirque, l'émotion jadis tout intérieure devient sensuelle, tout comme « l'écriture », cette synthèse de la représentation est remplacée par l'image littérale : mais Picasso, intellectuel héritier de tous les primitifs, retourne au symbole, au signe, comme Rouault plus émotif revient au choc spirituel. Tous deux font appel à la collaboration de l'esprit et du cœur. Leur réaction réintègre la peinture dans la ligne des hautes époques et la sauve de la facilité et de l'iconographie où elle s'enfonçait.

La Jéricho des réfractaires à l'art vivant ne résistera pas longtemps à la trompette de l'Abbé Morel.

UN DOCUMENTAIRE : FORGES DE FRANCE

Tout se déplace et l'esprit s'évade sans cesse des formes qui croient le fixer. Les attardés n'interrogent que des cadres vides ou des visages pétrifiés. Et la poésie, comme un sang frais, fuit vers d'autres parages. Elle retrouve son champ natal dans les cristaux de la fonte ou l'horlogerie précise de l'atome. Notre âge lui ouvre des écluses ; elle a retrouvé, grâce à nous, le monde qu'on lui interdisait.

C'est ce qui s'imposait à l'esprit, tandis que se suivaient les séquences du film magnifique sur l'acier et la sidérurgie, présenté par l'*Otua*. Des images éblouissantes, des avalanches de feu, une ronde d'ombres ardentes dessinant une grave chorégraphie du travail, et cela dans un clair obscur traversé de giclées d'étincelles comme un prélude cosmogonique ; puis, le rythme dur et magnifique de la volonté qui maîtrise la substance, la ploie, l'écrase, l'étale, et le geste assuré de l'homme qui accomplit un rite sans cruauté, mais nécessaire dans le temps régulier, sachant que toute faiblesse est pire qu'une erreur. C'était une admirable leçon de maîtrise de soi et de la matière que donnait ce documentaire impressionnant réalisé par Jean Tédesco. Les thèmes des grands musiciens accordaient à ce spectacle leurs puissantes cadences et l'on a bien vu par là que la grandeur ne se confine pas à certains domaines de l'esthétique. Il suffit d'un metteur en scène qui sache voir pour lui trouver des équivalences dans les cercles que Dante ignorait.

Une conférence de M. Pierre Peissi, Directeur de l'*Otua*, nous avait préparés à cette vision. Présidée par MM. Jean Couteaud, Directeur des Ports et M. Sourdeau, Président des Architectes, écoutée avec un intérêt profond par l'élite des bâtisseurs, elle nous avait initiés au monde armillaire de l'acier, à ses techniques aériennes, aux dentelles de câbles et de poutrelles qui se tendent sur les estuaires, à cette construction arachnéenne qui fait l'homme un peu moins prisonnier de la matière, puisqu'il y garde l'illusion de l'espace dans les oscillations du berceau.

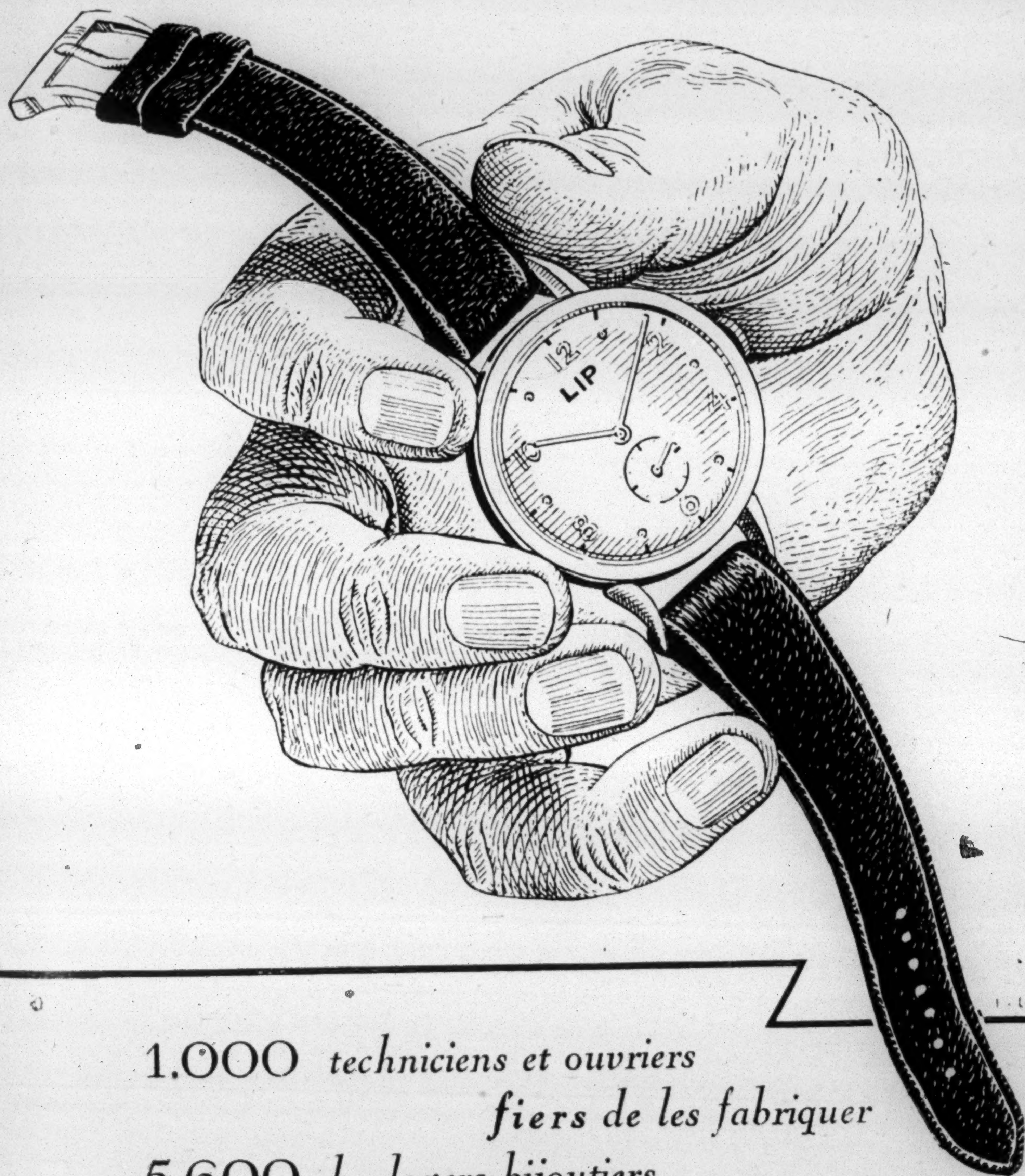
J. B.

HENRI FLUCHERE REÇOIT LA LEGION D'HONNEUR

Nous avons appris avec le plus vif plaisir que notre collaborateur et ami Henri Fluchère, vient d'être promu chevalier de la Légion d'Honneur au titre des Affaires Etrangères. Cette distinction si méritée récompense de longs et féconds efforts accomplis pour le rapprochement culturel des élites de France et d'Outre-Manche. Peu de « gens en place » ont fait autant que cet universitaire, qui a l'âme d'un propagandiste et les dons d'un bel écrivain, et qui de bonne heure s'est institué l'introducteur en France de la jeune littérature anglaise. Les *Cahiers du Sud* ont, depuis 1926, bénéficié de sa clairvoyance et de son zèle.

Grâce à lui, ils ont pu faire connaître les plus grands noms, réservés alors à quelques initiés : D.-H. Lawrence, Virginia Woolf, S. Powys, T.-S. Eliot, etc. Il s'est attaché à l'exégèse shakespearienne et, reconnu même en Angleterre comme spécialiste, il a contribué à ramener une critique aberrante et fourvoyée en de futiles hypothèses, vers des recherches d'interprétation des thèmes, vers l'étude des textes shakespeariens. Son *Shakespeare dramaturge Elisabéthain* est considéré en haut-lieu comme un des meilleurs ouvrages parus depuis longtemps sur le génial Anglais.

Cette flatteuse nomination réjouit ses vieux camarades auprès de qui il s'est fidèlement tenu. Elle consacre à la fois son rôle littéraire et la carrière du professeur qui, appelé à diriger la Maison Française d'Oxford dès sa fondation, a su, avec des ressources comptées, créer en deux ans un des Centres les plus vivants, les plus prospères où se pénètrent les deux grandes cultures d'Occident.


LIP

LA COMPAGNIE DE PROVENCE CREE « LA SOIF »

de Gabriel MARCEL

Le Club de Provence vient d'achever sa démonstration en trois points. Les deux premiers ont affirmé l'existence d'un public, le troisième celle d'une troupe. La conclusion ne fait aucun doute : elle consacre l'accord des deux, les observateurs les plus difficiles en conviennent.

Le Docteur Sarles, en présentant son spectacle et son équipe, a souligné lui-même l'évidence : son public le suit. Mais les manifestations précédentes, en accroissant les exigences de ce dernier, risquaient d'alourdir l'épreuve et de tout compromettre. La valeur d'une troupe, un effort sévère de présentation et de mise en scène, enfin, une confiance mutuelle entre la salle et le plateau, ont abouti au succès. La Compagnie de Provence a répondu à notre attente.

Pour ses débuts officiels dans le cadre du Club, on a choisi une création -- épreuve toujours périlleuse — une pièce à fond métaphysique et de psychologie subtile, ce qui ne facilitait pas la tâche. Sans doute l'ambition de Gabriel Marcel dans *La Soif* n'est-elle pas de définir une formule dramatique nouvelle, mais si la Comédie de Provence n'a pas couru l'aventure d'une pièce d'avant-garde, elle s'exposait à bien d'autres risques. Or, elle a évité aussi bien celui de pauvreté que celui d'enflure ; elle a su tenir ce qui compte avant tout pour un genre altier : le ton juste.

Comment, dans une note brève sur le spectacle, situer pour les esprits sérieux une pièce aussi riche que *La Soif* ? Un pareil thème ne se laisse pas résumer. On ne le peut qu'en tant qu'œuvre d'art. Cette dernière se présente comme une polyphonie, où les motifs apparemment divers se répondent suivant des lois analogues à celles de la composition musicale. Un savant contrepoint les oppose et les mêle, jusqu'à ce qu'un ordre secret les résolve dans une harmonie finale, celle de l'âme pacifiée par le renoncement à soi-même.

Si on adopte cet éclairage, la pièce de Gabriel Marcel apparaît aussi évidente dans sa complexité qu'un mouvement d'horlogerie bien réglé, dont les rouages aux différentes vitesses concourent harmonieusement. Pourtant, dès l'abord, on est dérouté par cette famille des Chartrain dont chaque membre vit son drame à soi, sur laquelle pèse une tragédie mal étouffée, dont les principaux acteurs, Eveline et Amédée, se sont unis sur un malentendu. Seul, le fils, on saura pourquoi, a pris de la hauteur sur ce jeu des égoïsmes et des vies cloisonnées ; il s'efforce de voir les raisons de cette misère en rompant les attaches temporelles, il entrera dans les Ordres et par cette mort à soi-même apaisera le démon de la discorde. Cette décision, qui n'est pas un sacrifice, mais en

prend toute la portée, satisfait à la loi tragique de l'irréparable. L'ordre, troublé par la diversité des désirs terrestres, est rétabli par le passage du sacré, la paix des vivants est rachetée par celui qui meurt au monde.

Pour être bien servie, cette pièce exigeait une compréhension exacte de chaque rôle, une consonance subtile des disparates. C'est un climat d'attente angoissée qui doit étouffer ces soifs incohérentes du divin, soudain poussées vers la source libératrice. Et la manœuvre où s'accusent les incertitudes, les divergences et les ruses de l'amour de soi doit être fidèlement rendue par le jeu, comme le chimiste note les nuances d'un métal qui entre en fusion. N'est-ce pas, en somme, à une opération de ce genre que nous assistons ? Ces personnages vivent ensemble, mais en réalité habitent des régions très dissemblables de l'âme. Ils s'avancent chacun, sans le voir, vers un brasier qui les prend les bras ouverts, enfin.

C'est à ce travail d'élucidation des caractères, d'explication du texte, que la Compagnie de Provence s'est courageusement donnée, et le fini de la représentation atteste l'effort que MM. Sarles et Chauvin lui ont demandé.

Les rôles de femmes ont été parfaitement tenus. Celui d'Eveline demandait beaucoup à l'actrice : il est tout de passion, de spontanéité ; celle qui l'a créé a su le faire vivre intensément, sans outrer la note, et lui conserver élégance et noblesse jusque dans ses confessions et ses violences. Celui de la mère était en or, mais il a trouvé une interprète qui l'a traité en orfèvre. Etonnante de vérité cette grande bourgeoise acariâtre qui fait claquer ses bontés comme des gifles et administre son plaisir avec une féroce lucidité. Stella, la fille, a eu des accents pathétiques : elle a joué vrai. Elle s'est éteinte quand l'écrivain a fondu son thème dans le final, mais avait donné amplement sa mesure jusque là.

La vieille institutrice, Mademoiselle Freux, a été désopilante dans son apparition de théosophe vengeresse, et l'amie d'Eveline arrogante à souhait.

Du côté des hommes — il y en a trois — il faut nuancer. Arnaud, le fils, a été parfait de simplicité et d'émotion contenue. Parti du registre courant, avec un personnage ordinaire, il a peu à peu grandi sous nos yeux, s'est affirmé dans son détachement dont le sens universel dépassant l'humain allait, on le pressentait, vers la vocation du sacré. Il a terminé en majeur, car son personnage représentait le thème de base, unifiant.

Amédée, le père, est plus discutable. Rôle plus ridicule qu'odieux, personnage qu'on sent bloqué de complexes, où l'acteur n'a pu se mouvoir avec l'aisance désirable entre la caricature et la vérité qu'on entrevoit. L'alliage subtil d'humour qui entre dans ces compositions où l'art propose une équivalence de la réalité mieux qu'il ne copie cette dernière, eut sauvé le rôle, mais il fallait trouver le dosage, avoir le temps d'assimiler les conseils de l'auteur.

Alain, dans une simple scène, ne s'est pas fait oublier. Ajoutons que le décor de Jak Magnan, lumineux et net, aide à lire dans ces âmes. Il situe l'action en définissant le milieu, il présente l'œuvre comme on éclaire une trame.

La Compagnie de Provence a donc tenu la gageure. Elle a donné son spectacle après deux triomphes de Dasté et s'est fait applaudir. Il n'est pas question d'établir un parallèle entre des efforts très différents, mais simplement de constater que la création locale accède au plan général et y tient solidement sa place. La formule que le Docteur Sarles a réalisée en fondant le Club de Provence et qui prenait appui sur le renouveau du théâtre à Marseille, s'avère une fois de plus opportune et viable. Dans le cycle annuel proposé aux suffrages des membres du Club, nous pouvons, sans crainte que l'aventure tourne à la confusion de notre Ville, aligner deux ou trois spectacles de troupes marseillaises à côté des meilleurs de Paris.

J. B.

LE GALION D'OR JOUE « LA ROUTE AU TABAC »

La troupe d'André Rosch vient de se lancer dans une redoutable épreuve. Elle peut tirer des représentations de *La Route au Tabac* maint enseignement. Pour ma part, je les considère comme une étape nécessaire dans sa carrière, comme un effort de discipline, un consentement au devoir professionnel. Car la pièce n'était pas de celles qu'elle eut choisies d'enthousiasme ; elle lui fut conseillée, demandée, et fit d'ailleurs trois salles combles. Elle ne correspondait pas à son esprit, à son goût pour les thèmes nobles. Elle l'a acceptée comme une épreuve pour démontrer sa souplesse et ses ressources. L'expérience a tourné à son profit. Mais elle doit suffire. On ne sort pas sans risque de son tempérament.

Parmi les excellentes indications que cet effort nous donne, il faut noter la parfaite intelligence du rôle principal dont André Rosch a su faire une création curieuse — je n'ose dire attachante, cette pièce me répugnant de bout en bout. Il a été vrai de ton, d'attitude, de délabrement physique et moral, jusqu'à égaler Pierre Asso qui monta le premier la pièce en France. Il a dominé l'interprétation où le rôle du fils et celui de Low furent aussi remarquablement joués. Les femmes — et je le comprends — n'ont pu venir parfaitement à bout des guenilles qu'on les forçait à animer.

La mise en scène était impeccable et le décor d'Allio, râpé jusqu'à la corde, usé comme par le rateau de la misère, n'offrant même pas l'aspect divers et grouillant de la pouillerie — un décor fait de crasse sèche et de stérilité sordide — était une réussite incomparable dans l'inhumain.

J'ai parlé d'enseignement. *Le Galion d'Or* s'est prouvé à lui-même, il a démontré aux autres qu'il « tenait le coup » sur un vrai plateau, qu'il pouvait lui aussi se retrousser les manches, s'exposer à avoir les mains sales. Mais nous comprenons le haut-le-cœur de Marie-Ange Dutheil, qui n'a pu se prêter à ce genre théâtral et créer un personnage qui produisait en elle une véritable inhibition. Il lui faut vivre ses rôles et cette pièce l'indignait. Mais *Le Galion d'Or* ne doit pas jouer sans Marie-Ange Dutheil. Elle en est la haute flamme, sensible aux ondes et aux remous. Avec elle disparaît un certain magnétisme de l'être sans lequel tout le talent de metteur en scène et d'acteur d'André Rosch et de ses amis, façonné par ce climat extrême, paraît un peu désaimanté.

J. B.

STRINDBERG AUX QUATRE-VENTS

Le centenaire de la naissance d'Auguste Strindberg a passé en France à peu près inaperçu. On a bien redonné à Paris, à cette occasion, sa célèbre *Danse de Mort,* mais cette reprise n'a pas obtenu auprès du public le succès escompté. Cela tient peut-être à ce que les grandes pièces de Strindberg : *La Sonate des Spectres, Mademoiselle Julie,* et en particulier, *La Danse de Mort,* ne correspondent plus tout à fait à notre sensibilité. C'est pourquoi nous devons savoir gré à la Compagnie des Quatre Vents de nous avoir présenté, avec ces trois pièces en un acte : *La plus forte, Amour Maternel* et *Premier Avertissement,* un Strindberg différent et encore à peu près inconnu.

De ces trois œuvres, seule, *Amour Maternel* peut nous rappeler, dans une certaine mesure, l'atmosphère quasi irrespirable de *La Danse de Mort*; les personnages en sont dessinés avec la même implacable lucidité, et c'est, dans la conclusion, le même pessimisme sans espoir. Mais ici, le trait est moins appuyé, les personnages plus humains et les deux jeunes filles apportent avec elles une lumineuse tendresse et l'affirmation que le bonheur existe. Dans *La plus forte,* cette œuvre curieuse que la Compagnie des Quatre Vents nous avait révélée naguère, l'auteur dramatique a été surtout tenté par la virtuosité; il faut, en effet, un métier singulièrement sûr pour opposer deux personnages dont l'un garde obstinément le silence, en nous donnant en même temps l'impression non d'un long monologue, mais d'une discussion sans merci entre deux rivales. Mais c'est *Premier avertissement* qui nous présente un aspect peut-être unique dans tout le théâtre de Strindberg; si nous retrouvons encore dans cet aimable badinage, quelques traits acérés contre les femmes — la coquette vieillissante, la vieille baronne aux ridicules prétentions — nous sommes agréablement surpris par une fraîcheur, une jeunesse, une espièglerie même, tout à fait inusitées chez notre auteur, et le portrait qu'il nous trace de Rosa, l'adolescente à la fois naïve et perverse, ne serait pas désavoué par Jules Renard.

Ce théâtre difficile a été remarquablement défendu par la Compagnie des Quatre Vents. Notons que la distribution — à l'exception de Francis Bernard,

---

très à son aise dans le mari de *Premier avertissement* — ne comportait que des femmes. Cette particularité, qui ne manque pas d'humour quand on songe à l'implacable mysoginie de Strindberg, offrit à la Compagnie des Quatre Vents l'occasion de nous faire apprécier la gamme si diverse, si souple, si complète aussi de ses éléments féminins. Qu'il s'agisse de Marie Albe, qui, ayant trouvé dans *La plus forte* un rôle à la mesure de son beau talent de tragédienne, sut lui opposer dans *Amour maternel* une radieuse vision de jeune fille, ou de Madeleine Causaert, campant tour à tour et avec un égal bonheur, une même sobriété la mère féroce et vulgaire d'*Amour maternel* et la baronne si aristocratiquement désuète de *Premier avertissement,* qu'il s'agisse enfin d'Ariane Mouren, également remarquable dans trois emplois entièrement différents, dont l'un rempli au pied levé, ces actrices nous montrèrent l'étendue et la sûreté de leurs moyens d'expression : fruits d'une discipline de constant renouvellement, dont trop d'acteurs, cantonnés dans un emploi unique, méconnaissent la nécessité, et sans laquelle il n'est pas d'artiste complet. Mentionnons également l'autorité d'Yvonne Gamy qui sut, d'une silhouette, faire un personnage particulièrement pittoresque, tant il est vrai que pour un véritable interprète il n'y a pas de petits rôles, et la très attachante composition de Ginette Bernard.

Présenté dans des décors suggestifs de Sim Alabe, et précédé d'une intéressante introduction d'Emile Carbon, ce spectacle très soigné, très homogène, peut être considéré comme l'une des réussites de la Compagnie des Quatre Vents.

J. B.

●

CONFERENCE DE M. LAMARO

Nous avons récemment entendu un vrai bâtisseur. Dans un temps d'efforts stériles, dans une époque de bavards, nous avons eu la chance d'écouter un maître de la construction, qui sait ce que les mots veulent dire. Un maître ouvrier, car M. Lamaro commence par le commencement. Il éclaire sur les possibilités et les moyens du bâtiment. Il nous a parlé de ses éléments; il nous a dit comment ils répondent aux lois et nécessités de l'actuelle maçonnerie, comment on élève une maison grâce à ces matériaux normalisés, cela en peu de temps et avec toutes les garanties de solidité. Il nous a dit aussi comment on la divise.

Et pendant qu'il parlait, je voyais l'ouvrage : je distinguais le maçon ; j'appréciais son effort régulier, efficace. Et j'ai surtout compris que nous avions affaire à un chef, un homme qui sait ce qu'on peut demander aux autres, un véritable dévot du travail, qui est parti du sol comme les immeubles qu'il élève, pour monter au faîte de l'édifice social, entraînant l'équipe avec lui.

M. Lamaro est trop plein d'expérience pour ne pas savoir ce qu'une telle réussite impose et suppose. Il a l'habitude des difficultés et il sait les vaincre. Celui qui crée en réalisant l'objet de ses veilles, n'a pas toujours que des amis. Mais il a pour lui tous ceux qui font abstraction des sordides intérêts de l'heure, pour ne songer qu'au confort du prochain et à l'embellissement de la cité.



« TRISTAN ET YSEULT » A L'OPERA DE MARSEILLE

Il est extrêmement rare d'entendre une interprétation satisfaisante de l'œuvre maîtresse de Wagner. Aux difficultés musicales proprement dites, s'ajoute la charge d'animer une action dont l'élément extérieur a été réduit volontairement au minimum. En effet, Wagner n'a retenu de la célèbre légende armoricaine que ce qui pouvait lui servir de prétexte à exprimer sa propre philosophie. D'un récit aux multiples péripéties, il a tiré un drame quasi immobile.

Il contraint donc ses interprètes, privés ici de toute ressource scénique, à expliciter avec une particulière intensité un texte musical qui, dans son extraordinaire richesse, s'approprie entièrement le drame et entend l'exprimer à lui seul.

C'est parce qu'elle remplit à la perfection cette condition, que la version qui vient de nous être offerte par les artistes de l'Opéra de Vienne nous apparaît comme tout à fait exceptionnelle. Aux côtés de Guenther Treptow et d'Anny Konetzni, Tristan et Yseult de grande classe, Margret Weth-Falke incarne une admirable Brangaene, et Théo Herrmann, un roi Marke saisissant d'autorité et de noblesse.

Ces deux interprètes, dont la perfection vocale n'a d'égale que la beauté du style, démontrent ici de façon éclatante le parti que de véritables artistes peuvent tirer d'emplois trop souvent considérés comme secondaires. C'est également le cas pour José Beckmans dans le rôle de Kurwenal.

Cette magistrale réalisation porte toute entière la marque de la personnalité du chef d'orchestre Robert F. Denzler, qui a su imposer à chaque protagoniste sa propre conception de l'œuvre. Grâce à lui « Tristan et Yseult », chef-d'œuvre incontesté de l'art musical, reconquiert sa place auprès des plus grandes réussites du théâtre lyrique de tous les temps.

A. N.

RECITAL MEWTON-WOOD

Le « British Council » nous conviait récemment au récital d'un pianiste anglais de valeur : Noël Mewton-Wood.

En possession d'une technique irréprochable, et doué d'une sensibilité délicate, sinon très personnelle, ce jeune virtuose nous offrit un programme fort intéressant, comprenant, outre des pages de Bach, Purcell, Debussy, etc., une œuvre de Schumann trop souvent délaissée par les pianistes : « Les Compagnons de David ».

Cette musique, qui oscille constamment entre la fougue et la douceur, enjouée souvent, mais toujours passionnée, bénéficia d'une exécution remarquable, caractérisée par une profonde intelligence du texte et une grande sobriété.

La « Sonate » de Constant Lambert et la pièce de A. Bush figurant au programme ne constituent certainement pas des œuvres maîtresses de l'école anglaise contemporaine. Au moins eurent-elles le mérite de nous faire pleinement apprécier la virtuosité de Noël Mewton-Wood.

Nous espérons réentendre bientôt ce bel interprète, et souhaitons qu'à la faveur d'un concert avec orchestre, un très vaste public puisse goûter son talent.

A. NIKIPROWETZKY.

A la Société FLAMMARION

CONFERENCE CONTRADICTOIRE

SUR L'UNITE D'HABITATION DE LE CORBUSIER

Ce débat courtois a eu le mérite de rendre concrets les points de vue contradictoires que l'on entend exposer sur l'expérience Le Corbusier. Les objections ont été résumées par deux contradicteurs et nous avons eu le plaisir de les voir réduire par le porte-parole du Maître : M. Wogenscky. Nous croyons utile de reproduire une analyse sommaire de ces réfutations.

Danger en temps de guerre. — La densité d'habitation n'est pas qu'un danger. En augmentant la hauteur, Le Corbusier réduit la surface menacée — d'où diminution des chances d'impact — si l'on s'en tient aux modes anciens de bombardement. Pour les autres, les chances, hélas, s'égalisent.

Danger d'épidémie. — L'Unité d'Habitation supprime le taudis et rassemble à pied-d'œuvre des moyens efficaces et rapides de lutte. Pourquoi le danger d'épidémie serait-il plus grand que dans une rue de nos villes actuelles ?

Frais d'entretien des parcs et jardins. — Bien moins considérables que pour une ville actuelle où le sol et le sous-sol sont presque entièrement modifiés par l'homme en constructions et équipements très onéreux.

Danger d'arrêt des installations mécaniques par les grèves. — Les grèves de la S. N. C. F. ou du métro, a répondu M. Wogenscky, n'ont jamais arrêté la construction et le développement des réseaux ferrés, aérien et souterrain. Beaucoup d'installations seront d'ailleurs automatiques, comme le chauffage, ou maniables par le premier venu, comme les ascenseurs.

Affluence aux lifts. — La batterie est étudiée pour les heures de pointe.

Affluence aux autobus. — Les transports en commun peuvent créer des services supplémentaires aux heures utiles et un terminus spécial pour le Centre Le Corbusier. L'affluence sera d'ailleurs beaucoup moins grande que dans certains centres importants de Marseille.

Objections relatives à l'édifice même. Son allure de pachyderme. — Affaire de goût. Le Corbusier veut dégager le sol et pense au contraire alléger l'édifice en l'élevant sur piliers. Il en résulte une impression d'isolement et de rupture avec le champ suractivé du sol et, pour l'habitant, la certitude d'avoir cessé l'effort et reconquis son autonomie.

Les magasins, choisis un par spécialité, peuvent créer la vie chère. — Seuls, seront prévus dans l'édifice les commerces essentiels d'alimentation, qui seront d'ailleurs soumis à un contrôle permanent et prendront même engagement que les magasins-témoins.

Risques d'incendie. — Réduits au minimum par l'isolation de l'appartement et la résistance au feu des matériaux employés. Le temps de propagation ainsi ralenti permettra une lutte immédiate avec des moyens très efficaces.

Les plafonds de certaines pièces n'auront que 2 m. 25. — Aucune contrainte n'a pesé sur le choix de cette hauteur, mais seulement des considérations psychologiques ou de grandeur conforme. A certaines heures du jour l'homme cherche le volume d'air, la dilatation de l'espace ; à d'autres, le repliement, la sensation d'intimité, le pelotonnement frileux de l'alcôve. Toutes les époques ont connu des plafonds bas pour une saison discrète de l'âme, le besoin de posséder son espace, de le toucher quand il est agréable de revêtement et de volume. Les galeries avec dépendances surbaissées des maisons du XVIII[e] s'opposaient aux salles d'apparat de plafond surélevé ; la cellule du cénobite était la réplique de la salle capitulaire, etc...

Obscurité relative de certains endroits. — Même ordre de considérations. Au besoin de grand jour, de lumière crue, succède le désir de clartés tamisées, moins agressives pour la rétine. Il est aussi des états d'âme auxquels ne convient qu'une lumière indirecte ou la pénombre. Au demeurant, l'électricité compensatrice, peut nuancer à volonté les joies du home. Il n'y aura dans l'Unité d'Habitation que trois pièces obscures ; la salle de bains, le W.C. et une salle de placards, comme on en use dans les appartements des grands palaces.

Escalier intérieur. — Mais c'est le rêve de tout homme en France qui se voudrait dans la pièce centrale d'un manoir, qui souhaite la vue décorative de quelques marches avec balustres accédant à une galerie. Combien, à Paris, troqueraient leur appartement traditionnel contre un studio moderne d'artiste ainsi conçu.

Ainsi, la contradiction s'est poursuivie sans aucune animosité ni écart de langage. Ce n'était pas sous l'habituelle forme alternée : les réponses groupées succédaient à l'énumération des griefs. M. Wogenscky a souligné qu'une seule remarque « constructive », celle qui visait la récupération de la chaleur solaire pour le chauffage du bâtiment lui était présentée, et M. Bodiansky, ingénieur de l'équipe, a d'ailleurs montré les difficultés actuelles d'application pratique de cette idée.

Une seule objection, à mon sens, pouvait être valablement élevée contre l'expérience Le Corbusier. Je ne l'ai entendu faire par aucun opposant : celle de malpropreté, de mauvais entretien, de sabotage par négligence de ce mécanisme délicat mis au service d'usagers inexpérimentés ou peut-être indignes. Mais Le Corbusier n'a pas à relever un tel manque de foi dans notre population. Il pense, au contraire, à l'éduquer. Il lui fait crédit, comme dans son optimisme et son aspiration vers le bonheur, il fait confiance aux forces lumineuses de l'être.

S/S SIDI-BEL-ABBES

Plus heureuses que les familles des hommes, celles de l'armement ont la faculté de reproduire les types qui leur conviennent. Et voici le *Sidi Bel Abbès,* qui s'avance derrière ses aînés, dans la nouvelle flotte de la Société Générale des Transports Maritimes. On se souvient du précédent porteur du nom qui fut torpillé le 20 avril 1943 par un sous-marin allemand. Celui-ci est destiné à la même ligne : Marseille-Oran. Cela est conforme à la tradition.

Comme pour le *Sidi Okba,* la S. G. T. M. a convié à sa mise en service les nombreux amis qui dans le monde de l'armement et dans les corporations qui en dépendent, applaudissent à la renaissance du pavillon. Et, comme pour son aîné, ce fut une belle fête de l'optimisme qui sied à Marseille, de la confiance qui n'abandonne jamais les gens d'action.

Nous ne reviendrons pas sur l'élégance de lignes de ces nouveaux navires. Celui-ci est une réussite incontestable des architectes nautiques. Il a été construit à Newcastle, par les Chantiers Neptune, et il a terminé ses essais en réalisant ses 22 nœuds. C'est un gain précieux de vitesse, car cela signifie Marseille-Oran en 27 heures. Il a cent vingt-deux mètres de long et seize et demi de large, et il a trois ponts en acier.

Ses aménagements ont été spécialement étudiés pour les besoins de la ligne : fret et passagers. Pour ces derniers, deux classes — représentant un total de trois cent cinquante passagers — sont installées dans les meilleures conditions de confort. Les premières comportent des cabines de une ou deux couchettes ; des grill-rooms et un fumoir créent pour les voyageurs une atmosphère de bien-être et de loisir. On sait d'ailleurs de quelle réputation le service de l'Hôtel a su s'entourer de longue date.

Les entreponts sont équipés pour abriter les passagers de 4e classe, les troupes, etc... le navire peut transporter au total mille personnes environ. Le personnel du bord, officiers et équipage, est logé, conformément aux prescriptions en vigueur, avec un souci réel d'hygiène et de confort.

Les cales sont prévues pour le transport des primeurs et de la viande réfrigérée. Elles sont munies de ventilateurs, d'élévateurs et de treuils électriques qui assurent aisance et sécurité à tous égards. Le navire est doté des derniers perfectionnements : chaudières Lamont à mise en pression rapide, turbines à engrenages Parsons du dernier modèle. Tous les appareils auxiliaires sont électriques. L'appareil à gouverner est de système hydro-électrique avec commande par télémoteur, et la sécurité par temps de brume ou pendant la nuit est assurée par un Radar de type récent et par un radiogogniomètre.

Avec le *Sidi Bel Abbès,* le *Sidi Mabrouk* et le *Sidi Okba,* la Société Générale des Transports Maritimes devient l'un des armements les mieux équipés pour le trafic en Méditerranée.

LES AMIS DES MUSEES

Parmi les manifestations des « Amis des Musées », l'assemblée générale a droit à une importante mention. Non seulement elle permit aux membres de l'Association de prendre connaissance de l'activité intérieure du groupe et d'apprécier la gestion prudente et dévouée de son président Charles Mourre (1) et de son comité, mais elle donna l'occasion aux conservateurs des trois principaux musées de Marseille de nous éclairer sur leurs perspectives d'embellissement et de modernisation.

M. Guillet a opéré des recherches dans les réserves de Longchamp : il en a exhumé des peintures injustement vouées à l'oubli, mais a remis en cave des toiles d'un moindre intérêt, souvent encombrantes. Il a adopté pour les salles un style moderne de présentation et surtout, a fait procéder à des nettoyages de tableaux qui, pour certains, ont amené de véritables révélations. Ces toilettes, effectuées d'après les plus récentes techniques du Louvre, ont été l'œuvre d'un spécialiste réputé, M. Cezos. Le Musée Longchamp réservera prochainement d'agréables surprises à ses visiteurs. Signalons que les Musées de France, sur l'initiative de M. Huyghes, lui ont cédé des toiles de maîtres, dont un merveilleux Chardin.

M. Fernand Benoît a donné un aperçu des aménagements nouveaux du Musée Borély, qui sera doté d'une annexe où l'on présentera les collections lapidaires. Le château sera « conservé », c'est-à-dire déblayé et rétabli dans ses principales dispositions. Un étage sera transformé en appartement de luxe pour les hôtes que Marseille veut honorer. Le deuxième étage, fermé aux visiteurs, deviendra un laboratoire pour l'authentification des trouvailles de la région.

Quant à M. Gaussen, dont le contrôle avisé s'entend sur les collections hétérogènes du Musée Cantini, il a brossé avec infiniment d'humour un tableau psychologique de sa fonction. Il a demandé une collaboration qu'on ne saurait décidément lui refuser : celle du temps, surtout quand on constate sa verdeur — et il compte aussi sur une vertu encore efficace : l'émulation. Les Musées entrent dans la danse, ce n'est pas leurs Amis qui s'en plaindront !

J. B.

---

(1) Notons que, grâce à son initiative et à l'action d'urgence des *Amis des Musées*, notre Ville s'assure une collection inestimable : la série complète des 32 bronzes de Daumier.

Le P[re] resp.: JEAN BALLARD — SOPIC, 36, Boulevard Michelet — Marseille

CAHIERS DU SUD

Directeur-Fondateur : JEAN BALLARD

•

Comité de Rédaction

LÉON-GABRIEL GROS, *Rédacteur en chef*

JEAN TORTEL, TOURSKY, A. BLANC-DUFOUR, PIERRE GUERRE

Secrétaire de rédaction : JEAN LARTIGUE

•

Correspondants

JOE BOUSQUET (Carcassonne), E. DERMENGHEM (Alger)

FÉLIX GATTEGNO (Buenos-Ayres)

•

ADMINISTRATION-RÉDACTION

10, Cours du Vieux-Port, MARSEILLE.

Tél. : DR. 53-62 • C. C. P. Marseille 137-45

Publicité littéraire

Néo Publicité, 71, Rue des Saints-Pères, 71 — Paris (VIe)

Dépôt et distribution à Paris :

28, rue du Four (6e)

ABONNEMENTS

France et Colonies ...... Un an (6 nos) 750 frs

Le numéro, 140 francs

Etranger .... Un an (6 nos) 975 frs

Le numéro, 175 francs

Le Directeur reçoit le Mercredi, de 18 à 20 heures

•

La revue ne renvoie les manuscrits non insérés que si l'auteur y joint une enveloppe timbrée à son adresse



J. TONELLI

CNP



COMPAGNIE DE NAVIGATION

PAQUET

" LA LIGNE DU MAROC ET DU SÉNÉGAL "

PAR MARSEILLE

UNE NOUVELLE ENTREPRISE DE LIBRAIRIE

En couchant sur le papier, côte à côte, le mot d'entreprise et celui de librairie, on ne peut s'empêcher de se rappeler le mot historique : « il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre » tant les perspectives de la librairie paraissent désolantes à l'heure actuelle en France.

Et, cependant, ou précisément à cause de cela, il s'est trouvé une jeune société de librairie pour se lancer dans la bagarre avec un programme neuf. Neuf ? Voire ! Puisque tout le monde affirme que la librairie est atteinte d'une maladie grave, les fondateurs de cette nouvelle société se sont fort opportunément souvenus des conseils d'un médecin célèbre qui a nom Knock. Ils veulent, à leur tour, sinon apprendre, tout au moins rappeler à tous qu'ils sont des lecteurs qui s'ignorent, et ils espèrent que leurs confrères leur rendront justice un jour, comme la Faculté vient de rendre justice à Knock, à l'occasion de la reprise de la pièce.

Il s'agit, en effet, d'amener à la lecture ces nouvelles couches sociales que l'évolution économique et culturelle des dernières décades a rendues mûres pour la découverte du livre. On les dit réfractaires à la lecture ; mais le plus souvent, elles n'ont pas acheté de livres tout simplement parce que personne ne leur en a proposé de façon convaincante, parce qu'il n'existe aucune librairie, aucun choix à leur portée.

Un autre fait encore : l'homme est de moins en moins seul ; même dans un pays libre comme le nôtre, il est de plus en plus encadré. Les usines, les entreprises ont créé des communautés qui se prolongent en dehors des heures de travail ; il y a des associations, sportives ou autres, des coopératives, des colonies de vacances, etc., où se déroule désormais une grande partie des loisirs du travailleur.

Les fondateurs de la Société Auxiliaire des Bibliothèques (c'est le nom de la nouvelle société) ont pensé qu'il fallait tenir compte de ce fait. Non point pour consacrer la perte de l'individu au profit de la collectivité, mais précisément pour atteindre l'individu à travers cette collectivité, à travers la contagion et l'émulation qui naissent de la vie en commun.

En un mot, il ne s'agit pas seulement d'obtenir que ces collectivités nouvelles soient elles-mêmes pourvues de bibliothèques, mais encore que chaque individu en emporte le désir de posséder une bibliothèque chez lui.

Les campagnes de la Société Auxiliaire des Bibliothèques visent toutes les collectivités : les usines comme les écoles, les municipalités comme les sanas, aériums et les colonies de vacances. Elles proposent la lecture sous toutes ses formes : la lecture professionnelle, comme la lecture distrayante, sans oublier les revues, qui ont besoin de trouver une clientèle nouvelle.

Et afin que chacun puisse se rendre compte de cette réalité nouvelle qu'est la vie collective, et de l'importance qu'elle a prise dans la société d'aujourd'hui, la Société Auxiliaire des Bibliothèques et de Rééquipement Intellectuel organise, dans le cadre le plus approprié, au siège de l'Association des Cadres et Techniciens Sociaux, 3, rue de Stockholm, une « Exposition de la Littérature de la Vie Collective », en donnant à ce mot de « Littérature » un sens très large, qui englobe les études théoriques aussi bien que les humbles journaux d'usines.

L'activité de la S. A. B. R. I. ne fait que commencer. Elle n'espère pas réussir en quelques mois. Mais ses animateurs rêvent, tout de même, de pouvoir montrer un jour les lumières d'une petite ville, en annonçant que, sous chacune de ces lumières, il y a quelqu'un qui lit.

CHRONIQUE DE LA PROVENCE NOIRE

Sans doute est-il imprudent de vouloir tracer la carte de ce pays. L'existence de la Provence Noire est plus intemporelle que physique, et il convient de ne pas se laisser abuser par le qualificatif. Dieu merci, le soleil brillera longtemps encore, hiver comme été, sur ces terres chaudes. Peut-on dire alors qu'elles se définissent par les mœurs, les coutumes, le caractère des hommes, leur langage ? Guère plus. Repartons du soleil, et de la lumière. Quand le soleil est au zénith, aux temps de la canicule, et que son éclat devient intolérable, *la lumière est noire*. Van Gogh a peint les soleils noirs de Provence.

Mais le noir n'est pas forcément une couleur triste. Les hommes de ce pays sont à l'opposé du pessimisme et de la mort. Le noir, c'est aussi l'obscur, le caché. Et la Provence noire, c'est la Provence des mystères et des mythes : le mythe solaire, le mythe du taureau. La survivance quasi-miraculeuse de certaines traditions. Il n'y a point ici de sectes, de cultes secrets. A peine une façon particulière de dire, et, parfois, des gestes qui remuent de très vieux souvenirs. Et les choses qui, en plein midi, prennent un aspect *inquiétant*. La ligne littéraire de cette Provence-là passe par Bosco et Joe Bousquet. Arles est sa capitale.

●

Etrange ville d'Arles, la moins provinciale des villes de province, et qui a su garder, à travers les siècles, son caractère de port. Certes, aux yeux du touriste banal, son prestige tient à la beauté de ses vieilles pierres, à la glorieuse élégance de ses places et de ses rues, à la qualité de cette lumière dont la présence souvent invisible du Rhône nourrit la transparence.

Mais, pour qui va plus profond, pour qui se penche sur les hommes et les mœurs, pour qui a loisir d'errer loin des Alyscamps et des Lices, Arles révèle peu à peu ses envoûtements. Au cœur de la nuit, d'un bistrot minuscule, sourd brusquement la vibration d'une guitare ; un chant rauque et pur troue le silence. Arles l'Espagnole s'éveille, et, jusqu'au matin, célèbre la fête flamenca.

Espagnole, Arles l'est encore par son goût de la *bouvine*, son cérémonial apéritif, les heures invraisemblables auxquelles on a coutume d'y manger, et cette paresse dorée qui, les mois d'été, flotte sous ses platanes.

Mais Arles n'est pas seulement espagnole ; elle est aussi, comme tous les ports, cosmopolite ; c'est le lien des rencontres inattendues.

●

Inattendue, quasi-miraculeuse, cette exposition de dessins modernes sur laquelle nous avons buté en ce samedi pascal. Sans doute peut-on voir à Paris

des ensembles aussi réussis ; mais sans doute, même à Paris, est-ce assez exceptionnel. De Rouault à Picasso, de Signac à Miro, de Forain à Matisse. Sous les combles du musée Réattu — et le choc vient d'abord de ces fenêtres sur le Rhône, de la lumière immense.

J'ai surtout aimé un *Portrait de femme* de Modigliani, un lavis et un dessin de Pascin, un très décoratif *Lapin écorché* de Fougeron, un beau pastel d'André Masson, l'*Ostende* de Pignon, deux gouaches de Fernand Léger, le *Soleil sur la mer,* de Dufy, une aquarelle d'André Marchand, un nu de Gimond.

Forain, Maillol, Matisse, Picasso, Rouault, ayons la modestie de n'en rien dire.

Une idée amusante est d'avoir réuni sur le même panneau Cocteau, Valéry et Max Jacob. Les poètes savent parfois dessiner.

Et maintenant, rendons au jeune conservateur du Musée Réattu, M. Latour, l'hommage qu'il mérite. Il avait déjà su faire dans son musée, malgré les éternels inquiets, l'œuvre de salubrité esthétique qui s'imposait. Le voici maintenant, pour son coup d'essai, réussir magnifiquement une exposition temporaire (signalons aux amateurs qu'elle durera jusqu'à la fin août). Au prix de quelles difficultés, de quelles démarches, malgré quelle misère, nous l'imaginions sans peine. Félicitons les collectionneurs particuliers qui l'ont aidé par d'importantes contributions. Et notre ami Jean Cassou, qui a fait envoi de très belles pièces du Musée National d'Art Moderne, et, payant jusqu'au bout de sa personne, a bellement préfacé le catalogue.

●

Avant de revenir en Arles, et à sa corrida de Pâques, faisons un crochet par Les Baux, où les peintres du groupe *Provence* organisent une exposition, Hôtel de Manville.

La pièce la plus intéressante en est à coup sûr la grande toile d'Antoine Serra (elle occupe tout un panneau) intitulée *Olivade.* Les problèmes du peintre, transposés à l'échelle de l'art mural, prennent un caractère dramatique. La surface est là, qu'il faut couvrir. Serra semble avoir résolu ces problèmes, sans concessions, sans truquages. La partie gauche de sa toile (l'olivier) est excellente ; il eût été facile de traiter le motif sous son aspect purement décoratif, autrement dit, d'escamoter le motif. Serra a su éviter cet écueil. Et sa paysanne du premier plan est peinte avec une extraordinaire maîtrise.

De Seyssaud, un très bel auto-portrait, une intéressante nature morte. Ses paysages sont moins convaincants.

Je n'aime pas Chabaud parce qu'il peint systématiquement sale.

Diana et Ferrari travaillent. Les portraits de Ferrari sont bons. Et la *Place à Roussillon* de Diana est une des meilleures toiles que j'ai vues de lui.

Mandin, toujours aussi désespérément romantique. Montis, dans ses toiles de Camargue, semble trouver sa lumière.

Quel dessinateur qu'Ambrogiani ! Il expose deux nus sensuels et purs. Les femmes de Roc sont puissantes, équilibrées : derrière le graphisme, on sent le sculpteur.

●

La tauromachie est ,elle aussi, une forme d'art. Entre la tragédie et la danse, ou plutôt, tragédie et danse à la fois. Mais on ne peut savoir par avance si le

ballet sera bon, quelles que soient la réputation des matadors, la caste des taureaux. Il faut une conjonction de l'homme et de la bête : comme un acte d'amour. Ce lundi de Pâques, dans les arènes d'Arles, taureaux et matadors ne s'aimaient pas.

Le spectacle, heureusement, n'était pas que dans l'arène. Il avait commencé le matin sur les Lices, aux terrasses bondées des cafés, où les *aficionados* jouaient, en sabir espagnol, quelques scènes d'un *Marius* sévillan. La foule — bruit et couleur — coulait le long de l'avenue, tourbillonnait, repartait. L'odeur de l'anis devenait obsédante.

Foule encore — et spectacle — quand les toréadors sortirent de leur hôtel. Les ovations étaient de bon augure. La pâleur crispée de Pepin Martin Vasquez l'était moins.

Spectacle enfin — et très grand — des arènes ressuscitées, bougeantes et criantes, avec les milliers de chemises bleues en harmonie avec le ciel, la tâche jaune de la piste, la pierre des gradins plus noire sous un soleil écrasant.

Je ne dirai pas grand chose de la corrida elle-même, n'étant pas technicien. Les toréadors avaient très peur. Les taureaux aussi. Ils étaient nerveux, fuyaient les capes et les piques, sautaient les barricades et mettaient à mourir une mauvaise volonté que l'on ressentait comme une faute de tact. Mais *il faut* que le fauve soit tué. Et tant bien que mal, plutôt mal, on les a tous tués. Le public hurlait son indignation, jouait son rôle avec beaucoup de conviction.

Enfin, ce fut quand même une belle après-midi. Nous sortîmes des arènes épuisés, vidés, empoussiérés jusqu'à l'œsophage, les cordes vocales cassées, car nous avions nous aussi crié de toutes nos forces. Je n'avais jamais mieux compris que, dans le combat entre taureau et matador, il y a un troisième protagoniste : le spectateur.

●

Un soir de corrida, on ne saurait se coucher de bonne heure : on est trop excité, on a trop bu, les cafés et les rues sont trop mouvants. La rencontre imprévue du peintre André Marchand escamota la fin de la nuit. Les destins de l'art furent remis en cause, le procès de la peinture non-figurative fut une fois de plus mené de bout en bout. Le jour se levait sur le Rhône quand nous nous décidâmes à rentrer.

●

Le lendemain, sur la route du retour, Martigues étincelait de tous ses canaux, des reflets trop crus dansaient sur les murs mille fois peints, les petits Martégaux, en masse compacte, pêchaient à la ligne en criant.
Nous étions sortis de la Provence noire.

JEAN LARTIGUE.

L'EXPOSITION DES DOCUMENTS DE L'HISTOIRE DE PROVENCE AU MOYEN AGE

C'est tout le passé moyennâgeux de la Provence qui vient de comparaître à la Préfecture des Bouches-du-Rhône dans l'exposition des documents de son histoire, et rarement une exposition embrasse des horizons plus amples, plus lointains que cette échappée ouverte sur l'enfilade des siècles du Moyen Age provençal.

De 814 à 1481, en effet, cet ensemble de documents nous offre comme une synthèse de l'histoire de la Provence ; elle est là, matérialisée et condensée sous l'aspect de ces pièces dont chacune évoque un grand souvenir ; toute sa vie publique pendant près de sept siècles, s'exprime par ces parchemins, ces sceaux, ces registres, ces miniatures, qu'ennoblit encore la beauté formelle due à la perfection de la technique. Tous les événements, glorieux ou malheureux, tous les hommes, seigneurs, prélats, rois, papes et empereurs qui marquent dans les annales de la Provence Moyennageuse, ont chacun déposé là un signe de leur existence, et une histoire plusieurs fois séculaire revit à nos yeux.

Les objets exposés dans les salons de la Préfecture de Marseille sont répartis en trois salles, consacrées surtout, l'une à la période allant de 814 à la fin du XIIe siècle, la seconde aux XIIIe siècle et XIVe siècle, la troisième au XVe siècle ; cette répartition n'est pas rigoureuse et il y a des chevauchements chronologiques d'une salle à l'autre.

La pièce maîtresse par laquelle s'ouvrent ces collections est vénérable entre toutes : c'est le polyptique de Vuadalde, qui date de l'année de la mort de Charlemagne (814). Ce rouleau de parchemin énumère les possessions de l'abbaye de Saint-Victor-lès-Marseille. Elles s'étendaient jusque dans le centre de la France, jusqu'en Espagne et en Sardaigne.

A cette pièce, il faut rattacher, quoique bien postérieure, le cartulaire de la même abbaye, aux colonnes d'écriture régulière et bien équilibrée ; dans ce cartulaire, on trouve les documents les plus anciens sur la plupart des communes de Provence, certains actes transcrits remontent au VIIIe siècle.

Viennent ensuite des diplômes impériaux, d'une facture très soignée quoique lourde : belle écriture aux hastes très accusées, grands sceaux représentant l'empereur en majesté, notamment celui de Frédéric Barberousse. Quelques bulles papales offrent des modèles parfaits de documents diplomatiques issus de la chancellerie pontificale qui fut, durant presque tout le Moyen-Age, la plus active et la mieux organisée de toutes celles d'Occident : bulle d'Innocent III confirmant les biens de l'Eglise d'Arles (22 mai 1201). Ces actes pontificaux sont remarquables par l'élégance et la pureté de l'écriture, ainsi que par leurs sceaux ou bulles de plomb, d'un dessin très net et très pur. D'une facture moins raffinée, mais peut-être plus émouvante pour l'histoire provençale, sont les actes émanés des Comtes de Provence et de Forcalquier : Trêve de Dieu du XIIe siècle, entre Alphonse II et le Comte de Forcalquier ; serment de fidélité prêté à Guillaume Bertrand, comte de Forcalquier (écrit dans un mélange de latin et de provençal) ; traité de partage de la Provence entre Raymond-Béranger

Ier et Alphonse de Saint-Gilles, etc... Sur un sceau très curieux, Guillaume de Forcalquier est représenté jouant de la viole; sans doute, était-ce un troubadour (1168).

A signaler aussi un acte très rare, celui de Foulques, Roi de Jérusalem, accordant des concessions aux Marseillais en Orient (1136).

Depuis 1150, les comtes de Provence et de Barcelone ont des sceaux à revers : d'un côté ils tiennent en main l'épée, de l'autre, la lance à pennon. Avec les comtes de Provence, rois d'Aragon, le sceau change : ils sont représentés galopant, lance en main.

Les actes seigneuriaux de la même époque sont d'aspect assez barbare : tracés d'une écriture lourde et maladroite, dans un mélange incorrect de latin et de provençal.

Par contre, on peut signaler quelques beaux actes, d'une calligraphie régulière passée par les communes d'Arles, d'Avignon et de Marseille (XIIe et XIIIe siècles), scellés par bulles de plomb représentant un château fictif. De tels actes, témoignent amplement de la prospérité de ces villes jalouses de leur indépendance et de la liberté de leur commerce.

Avec les XIIIe et XIVe siècles (seconde salle de l'exposition), les caractères externes des actes se modifient : les sceaux se multiplient au bas des actes, et l'écriture qui, au XIV siècle, devient plus grosse, avec une vive opposition entre les pleins et les déliés : c'est l'écriture gothique qui s'épanouit.

De belles séries de sceaux sont exposées : sceaux militaires (intéressant pour le costume des cavaliers de l'époque) de Henri III d'Angleterre, du Dauphin de Viennois, de Charles II d'Anjou-Sicile; testament du Comte Raymond-Bérenger V avec un très beau sceau de l'évêque de Sisteron, sur un piédestal, mitré et crossé; sceaux de Béatrice de Savoie et de Béatrice de Provence; sceau de Baudoin II, Empereur de Constantinople; sceaux des villes aragonaises (Lérida, Barcelone, Cervera). Ces sceaux espagnols diffèrent des sceaux provençaux; le dessin y est sacrifié à la masse. Les bulles de plomb se font plus rares, les sceaux sont en cire de couleur, rouge, jaune, verte ou violacée. En même temps, les caractères internes se modifient; les clauses juridiques se multiplient et, au fur et à mesure que l'on avance dans le XIVe siècle, les actes n'ont plus la belle ordonnance de ceux du XIIe et du XIIIe siècles, l'écriture devient plus hâtive et plus cursive.

En 1248, apparaît le premier registre de notaire connu : c'est celui du notaire marseillais Giraud Amalric, il renferme un document émouvant : le nolis d'une nef marseillaise pour la croisade de Saint-Louis. Enfin, bien que nous n'ayons conservé que quelques rares miniatures de la région provençale, les auteurs de l'exposition ont su nous donner quelques échantillons de cet art pour les XIIIe et XIVe siècles. Un livre d'heures de Thérouane avec une très belle miniature du chemin de Croix (XIIIe siècle), un minuscule bréviaire de la Sainte-Chapelle (XIVe siècle), une bible du XIVe siècle reliée sur ais de bois.

Avec le XVe siècle siècle (troisième salle), pointe l'aube des temps modernes et la fin de l'indépendance de la Provence. La guerre de Cent Ans, qui a mis aux prises dans un inextricable enlacement la France et l'Angleterre s'achève; en 1453, Constantinople est prise par les Turcs, et surtout, l'invention de l'imprimerie bouleverse les arts graphiques. Très vite, les scribes sont concurrencés par les imprimeurs. L'écriture, surtout vers la fin du siècle, tend à devenir de plus en plus négligée, hâtive, indéchiffrable. Déjà s'annonce le XVIe siècle avec ses grimoires notariaux et juridiques, son fouillis de courbes et de volutes qui enveloppent les mots. Cependant, parallèlement à cette décadence, un contre-courant graphique remonte la pente. Grâce surtout aux efforts des humanistes, naît un nouveau type d'écriture, à la fois simple et élégant, l'écriture humanis-

tique d'où dérive directement l'écriture actuelle. Quelques beaux spécimens de cette écriture nous sont présentés dans la troisième salle de l'exposition.

Parmi les sceaux de cette époque, il faut noter surtout une bulle d'or attachée à une confirmation des privilégiés de Saint-Sauveur et de Silvacane, par le roi Robert (1319-1323). Divers manuscrits enluminés nous permettent de suivre l'évolution de la miniature à cette époque ; de larges bordures fleuries, des ornements imités de l'Antique, s'introduisent alors. Mais l'art de la miniature, frappé à mort par l'imprimerie, ne fera plus, désormais, que traîner une vie languissante.

Un livre d'heures à l'usage de Paris, du xve siècle, représente l'enterrement d'un moine. Ce tableautin est d'un réalisme vigoureux.

Le Pape Paul II avait envoyé une bulle à chaque souverain pour lui annoncer la formation d'une confrérie de la paix ; l'exemplaire du roi René porte une initiale peinte représentant l'agneau Pascal.

A côté de ces pièces d'intérêt artistique et qui se raréfient vers la fin du Moyen Age, cette troisième salle renferme des documents de valeur plutôt sentimentale et historique : un registre des délibérations des Etats ou assemblées des Trois Ordres (1) du roi René tenus par Jean de Vaulx en 1475-76 et qui portent au folio 47 verso, mention du paiement du Buisson Ardent à Nicolas Froment ; enfin, la pièce capitale qui clôt l'exposition : le testament du roi René instituant pour son héritier le duc de Calabre (Angers 1471).

A vrai dire, pour que cette exposition eut été complète, il eut fallu la clore sur l'acte définitif qui a réuni la Provence à la France, le testament de Charles du Maine (10 décembre 1481), mais l'original de cet acte est à Paris.

Ainsi s'achève cette exposition qui a révélé des trésors jusqu'alors recélés dans les arcanes des Musées et des Archives de Provence (combien peu savaient hélas ! qu'elles fussent si riches !) ; elle a tiré à la lumière un superbe ensemble de sceaux, de miniatures et de documents manuscrits offrant un panorama assez complet de l'évolution des arts scripturaires depuis l'époque carolingienne jusqu'à la fin du xvie siècle. Ce bloc massif de reliques témoigne de la continuité du passé en Provence, de sa grandeur, et du soin obscur, mais combien efficace avec lequel les documents qui en ont reçu le dépôt ont été transmis jusqu'à nous et sont encore aujourd'hui conservés.

Aussi, rendrons-nous grâces aux organisateurs de cette exposition révélatrice. D'abord, à Monsieur Villard, archiviste en chef des Bouches-du-Rhône, qui en a été le principal artisan, puis à Messieurs Baratier, archiviste-adjoint des Bouches-du-Rhône et Billioud, archiviste en chef de la ville de Marseille. Nos plus vifs remerciements vont également à la compréhension des autorités, le Préfet des Bouches-du-Rhône, le Président du Conseil Général, le Maire de Marseille, qui ont permis de rassembler et d'exposer en un faisceau unique tous les témoins du passé glorieux d'une province de France, le passé de la Provence.

R. COLLIER,

Archiviste en Chef des Basses-Alpes

---

(1) Registre en papier, du XIVe siècle, les comptes...

L'OXFORD UNIVERSITY DRAMATIC SOCIETY
JOUE RICHARD II AU THEATRE DE PROVENCE

Il ne nous est pas donné fréquemment à Marseille, d'entendre du Shakespeare dans le texte original. C'est pourtant le régal que nous a valu, le 27 mars dernier, la Société Dramatique de l'University d'Oxford, conviée par le Comité Aix-Oxford, à jouer *Richard II* dans nos murs.

Cette troupe, composée exclusivement d'étudiants, et qui avait déjà fait ses preuves l'an dernier au Festival d'Avignon, mettait en Provence, le point final à une tournée ayant eu pour étapes plusieurs de nos villes universitaires.

Parmi les auteurs étrangers, Shakespeare est sans doute l'un de ceux dont la perfection s'accommode le moins d'une traduction : ou bien le résultat demeure assez loin du texte, ou bien sa richesse naturelle et sa poésie deviennent affectées. Quant au sujet du drame qui nous était proposé — et qui fut exposé par le manager de la troupe dans un français impeccable — nous le connaissons fort bien : c'est l'histoire de l'usurpation du trône de Richard II par Bolingbroke, et nul Français ne saurait rester indifférent au destin d'un prince qui s'appelle Richard de Bordeaux.

La mise en scène trè stylisée et dépouillée, due à Guy Brenton, mettait en valeur, d'une part le côté psychologique de la déchéance de ce roi, qui touche au morbide et atteint le tragique et, d'autre part, le côté historique d'événements qui forment une tranche de la vie publique anglaise.

Du point de vue psychologique, David Williams, dans le rôle de Richard, a donné une magnifique incarnation de ce monarque esthète au caractère faible et presque féminin, qui, roi depuis l'âge de dix ans, se considère comme l'élu de Dieu et s'hypnotise, suivant la conception médiévale de l'idée de monarchie, sur les prérogatives royales, sans être capable d'en assumer les charges. David Williams s'est attaché à accentuer le côté impulsif de son héros, montrant combien puérilement et par crise, le désespoir succède chez lui à l'insolence, la prophétie à la malédiction. Tel Narcisse en contemplation devant sa propre image, il est le premier spectateur de sa tragédie. Et c'est là le sommet du pathétique : une fois que Richard s'est rendu compte de son impuissance, il se complaît dans son malheur et le savoure. Nous sommes loin des tragédies de Shakespeare où le héros lutte avec lui-même; ici, Richard ne lutte qu'avec les événements extérieurs. Dès qu'il se sent dépassé par eux, toujours imbu de son sceptre, il se croit destiné à compléter la série des rois qui ont eu une fin tragique. C'est alors qu'il se laisse aller à l'ivresse de sa douleur, et l'on ne peut se défendre d'un sentiment de pitié à son égard.

Le contraste nécessaire à un tel caractère — le réaliste, l'usurpateur, l'ambitieux — était personnifié par James Lund. Nous avions là un Bolingbroke froid, qui, par son jeu sobre et plein d'autorité, révélait un fin politicien : opportuniste d'abord, diplomate ensuite. Il se montrera, lui, à la hauteur de sa tâche et à la cadence des événements. Et quelle opposition entre sa volonté lucide et la sensibilité nerveuse de Richard ! D'ailleurs, nous touchons là un des objectifs principaux du metteur en scène oxonien : tous les personnages de la pièce, le duc d'York après Bolingbroke, Mowbray, et jusqu'au jardinier, avaient pour mission de faire ressortir, chacun à sa manière, les traits caractéristiques de Richard II.

Les meilleures scènes, celles qui témoignaient d'un art dramatique sûr, furent certes, la déposition du roi, qui occupe tout le quatrième acte et qui fut excellente ; la mort de Jean de Gand, dans laquelle le vieillard, avant de s'éteindre, exprime son amour pour l'Angleterre ; enfin, la scène du jardin, qui apporte une note d'humour et de détente et dans laquelle le jardinier, occupé à attacher ses plantes, se demande d'une manière naïve, mais combien pertinente, pourquoi une nation ne saurait être aussi facilement gérée que sont entretenues ses haies et ses bordures.

Interprétation stylisée de la pièce, diction parfaite des acteurs, cohésion du spectacle, voilà des qualités qui laissent loin derrière elles l'amateurisme. On eût aimé toutefois voir la pièce se dérouler dans les décors originaux — laissés à Oxford, faute de place — et sur un plateau plus vaste, favorable au déploiement de la pompe royale.

SUZANNE DELORME.

MARCEL BRION
REÇOIT LE PRIX DE LA VILLA D'ESTE

On ne donne pas sa ferveur aux grandes époques et aux génies qui les signent sans entrer à son tour dans le jeu des affinités et des ressemblances, sans recevoir de ce monde rendu à la vie une marque d'amour. Charles Diehl était chez lui dans Byzance, et Mario Meunier est citoyen d'Athènes et d'Alexandrie. Rien de surprenant à ce que l'Italie de toujours, qui le voyait avec joie dans la compagnie de ses grands hommes, ait voulu faire à Marcel Brion l'hommage de son hospitalité en lui décernant le prix de la Villa d'Este.

Notre vieux camarade, invité pendant un mois à Tivoli, retrouvera dans ses promenades ou dans ses songes, les belles figures avec lesquelles il nous a familiarisés. De Théodoric à Machiavel elles se feront signe pour l'introduire dans les hautes galeries de l'histoire et lui ménager de nouveaux points de vue. Au monde des idées et des formes que Marcel Brion, parfait humaniste, n'a pas à découvrir, elles ajouteront un autre relief aux perspectives anciennes, de riches contrastes à un ciel à peine évacué par l'incendie et le panache des bombes. Brion, pour qui l'air d'Italie est oxygène pur, y revivra un temps de sa jeunesse et s'embrasera de nobles ferveurs qu'il a dû refréner devant l'inconcevable barbarie de l'époque.

Une grande amitié se renoue, qui ne s'était à vrai dire jamais perdue, mais simplement écartée par discrétion, comme un beau masque évite la chienlit d'un carnaval romain. « On se retrouve toujours dans les plus hautes chambres de l'esprit » nous disait notre ami Albert Coste, il y a vingt ans, quand nous allions avec Marcel Brion écouter une des dernières voix de l'humanisme assourdi par la rumeur croissante des propagandes. Ce sont des voix comme la sienne que l'ami de Laurent le Magnifique et de Michel-Ange ira réveiller avec piété dans les jardins de Tivoli.

J. B.

LA VILLE DU BON ACCUEIL

c'est MARSEILLE, resplendissante de lumière, de clarté, de bon et chaud soleil, c'est le sourire et l'aménité des Marseillais toujours prêts à rendre service. Voilà tout ce qui fait le succès de MARSEILLE, qui a reçu en 1948, **4.293.375** voyageurs dont **3.300.000** par fer, **789.588** par bateaux, **203.787** par avions, sans compter les dizaines de milliers venus par la route. Dans ces chiffres, SEPTEMBRE détient cependant le record de l'affluence car c'est en septembre que se tient à Marseille le grand marché méditerranéen et colonial des affaires créé en 1925 et qui voit chaque année, accroître son importance.

PARC CHANOT : 10 - 26 SEPTEMBRE

Plus d'un million de visiteurs-acheteurs

XXVE FOIRE DE MARSEILLE

FESTIVAL INTERNATIONAL
DE MUSIQUE
D'AIX-EN-PROVENCE
JUILLET 1949

Il existe des villes qui ont l'air d'avoir poussé au hasard, qui se développent confusément au milieu d'une nature où rien ne leur est accordé. D'autres, au contraire, naissent naturellement du sol, manifestant avec grâce l'effort humain qui raisonne, met en ordre les montées de l'instinct.

Telle nous apparaît Aix-en-Provence avec un charme d'autant plus singulier que toute proche et cependant contraire, Marseille ouvre grands les bras à la mer, au mistral, s'exalte de la dure blancheur de ses collines, s'enivre de tumulte et de mouvement.

Aix choisit la part de l'ombre, de l'eau, du secret, de la distinction. « Cette ville, disait le président De Brosses, est tout à fait jolie et la plus jolie de France après Paris ». Les monuments aixois nous accueillent avec le faste du Grand Siècle. La cité est d'une ordonnance classique qui la dispose mieux qu'une autre à ce que M. Jean-Louis Vaudoyer appelle « ces noces de la Forme et du Son, de l'Architecture et de la Musique » qui font la gloire du Festival International.

Ce grand événement musical qui se déroule du 15 au 31 juillet, avec un programme extrêmement varié consacré plus particulièrement à la musique méditerranéenne et auquel participeront des artistes de renommée mondiale, est couronné par la représentation de « Don Giovanni », de Mozart, dont la mise en scène est de M. Jean Meyer, de la Comédie-Française, les décors et les

costumes, du maître Cassandre. Cette représentation aura lieu dans le cadre admirable de la Cour de l'Archevêché, transformée par M. A.-M. Cassandre en un véritable théâtre préfabriqué ouvert sur la pure nuit provençale.

Plusieurs orchestres prêteront leur concours pour les concerts : l'orchestre de la Société du Conservatoire de Paris et du Sudwestkunk, de Baden-Baden, conduits alternativement par MM. Hans Rosbaud et Ernest Bour, l'orchestre de chambre de Lausanne, dirigé par M. Victor Desarzens, le Nuovo Quartetto Italiano, le Quatuor Calvet, le Trio Pasquier, etc... Les accents de la Messe du Couronnement, de Mozart, retentiront sous les voûtes de la cathédrale. Enfin, des concerts champêtres seront donnés ainsi qu'une fête de nuit dans le domaine de la « Mignarde », où le cadre rococo évoquera irrésitiblement pour les amateurs de musique la ville de Salzbourg, dont Aix-en-Provence est aujourd'hui la digne rivale.

RENÉ TAVERNIER.

